

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Luiz Eduardo Franco do Amaral**

**A VOZ DO BOATO -**

**Poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro  
Abril de 2014



**Luiz Eduardo Franco do Amaral**

**A VOZ DO BOATO -**  
Poesia falada, performance e experiência  
coletiva no RJ dos anos 90

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Profa. Ana Paula Veiga Kiffer**

Orientadora  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Roberto Corrêa dos Santos**

UERJ

**Profa. Adriana Schneider Alcure**

UFRJ

**Profa. Fernanda Teixeira de Medeiros**

UERJ

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

### Luiz Eduardo Franco do Amaral

Em arte, Dado Amaral. Graduou-se em Jornalismo (1990) pela PUC-Rio. Obteve o título de Mestre em Letras pela mesma instituição em 2003. Um dos criadores do coletivo Boato, com o qual lançou o CD *Abracadabra* (1998). Realizador de cinema, é responsável pela *Trilogia Gentileza*, composta por filmes sobre o Profeta Gentileza. Criador e coordenador do projeto Na Boa Companhia, de arte e educação. Publicou os livros de poemas *Olho nu* (2008) e *Poeria* (2012), ambos pela editora Mundo das Ideias.

#### Ficha Catalográfica

Amaral, Luiz Eduardo Franco do

A voz do Boato – poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90 / Luiz Eduardo Franco do Amaral ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2014.

298 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Boato. 3. Poesia falada. 4. Performance. 5. Experiência coletiva. 6. Autoetnografia. 7. Cultura carioca. 8. CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética do RJ). I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

A Luiz Alberto Franco do Amaral, meu pai,  
que não pôde terminar de ler este trabalho.

## Agradecimentos

À minha orientadora, Ana Kiffer, por sua boa vontade, compreensão e companheirismo. Sem sua sensibilidade e inteligência, não teríamos concluído o processo.

À CAPES e à Cofecub, que através da bolsa-sanduíche oferecida pelo Acordo de Cooperação Internacional (CAPES-COFECUB – 2012/13), proporcionaram ao pesquisador um ano de trabalho em Paris, sem o qual esta tese não seria possível.

À Fernanda Medeiros, por apontar caminhos, por sua generosidade, pela excelência de seu trabalho, pela amizade, e por aceitar integrar a banca examinadora.

A Roberto Corrêa dos Santos, por sua preciosa participação na banca de qualificação, pelos caminhos que enxergou num trabalho embrionário, e por aceitar integrar a banca examinadora.

A Fred Coelho, por sua participação na banca de qualificação, pelas sugestões enriquecedoras, pelo diálogo, e por aceitar integrar a banca examinadora.

À Adriana Schneider Alcure, amiga do peito, parceira da vida, que também aqui colabora; sua participação na qualificação e no desenvolvimento da tese foram fundamentais; por aceitar integrar a banca examinadora.

Aos amigos que pacientemente concederam entrevistas para este trabalho: Anderson Guimarães, Bruno Levinson, Caco Pontes, Chacal, Guilherme Zarvos e Rodrigo Bruno, valeu demais.

Aos amigos e amigas que me visitaram em Paris e levaram livros que encomendei: Luiza Pimenta, Mariana Conde, Daniel Zarvos e Lili, Ynaiê.

Aos Noves Fora e aos 4 Dentro, com especial carinho pelas críticas e contribuições: Bia Bastos, Maria de Andrade, Thiago Florêncio (e Leandro Salgueirinho).

À Paloma Vidal, amiga e interlocutora da vida inteira.

À Raissa Maria Queiroz, nova amiga da vida inteira, que cedeu sua casa em Baía Formosa para o desenvolvimento da tese, e levou livros até Paris.

À Virginia Rigot-Muller, pela parceria, pelas contribuições na tese, pelo carinho.

À Elaine Dual, pela longa parceria, pelo amor e por tocar a Na Boa Companhia enquanto estive fora.

A meus tios Leila e Dennis Linhares Barsted, pelo apoio de sempre, pelas contribuições ao trabalho e pelo sítio Guaramiranga, outra vez.

À Viviana Victoria, pelo amor e parceria.

Aos meus pais, Tania e Luiz Alberto, pelo amor, pela confiança, pelo apoio de sempre.

A todos que contribuíram de alguma maneira para este trabalho, com idéias ou gestos.

E, em especial, aos camaradas do Boato: por abrirem seus arquivos, corações e mentes para o trabalho; pela história que construímos juntos.

## Resumo

Amaral, Luiz Eduardo Franco do; Kiffer, Ana Paula Veiga (Orientadora). **A voz do Boato – poesia falada, performance e experiência coletiva no RJ dos anos 90**. Rio de Janeiro, 2014. 298 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Etnografia afetiva do Boato, coletivo de artistas que atuou por onze anos no Rio de Janeiro. Partindo da poesia falada e estendendo sua atuação a diversas expressões artísticas, o Boato é caso original no cenário cultural carioca. Elemento importante na criação do CEP 20.000 – o Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro, que desde 1990 realiza eventos em torno da poesia – o grupo praticou experimentações artísticas em diversas linguagens, tais como teatro, cinema, música, vídeo, dança e performance. A tese reconstrói a trajetória do Boato de maneira crítica, procurando repensá-la e ressignificá-la, compreender seu trânsito e sua produção no panorama cultural do Rio de Janeiro. A história do coletivo funciona como sistema irradiador das principais questões da pesquisa: a poesia falada, sua linhagem carioca, seus grupos históricos, a ocupação do espaço urbano, coletivos artísticos, experiência e criação coletiva, política e cultura, amizade, compartilhamento, performance. O autor, fundador e ex-integrante do grupo, apresenta um viés autoetnográfico e narrativo, incorporando ao texto diferentes dicções, entre elas a de “tese oral”.

## Palavras-chave

Boato; poesia falada; performance; experiência coletiva; autoetnografia; cultura carioca; CEP 20.000 (Centro de Experimentação Poética do RJ).

## Abstract

Amaral, Luiz Eduardo Franco do; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **The voice of Boato – spoken poetry, performance and collective experience in the 90s in Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, 2014. 298 p. Doctoral Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis presents an affective ethnography of Boato, a collective of artists who during eleven years performed in Rio de Janeiro, from 1989 to 2000. Starting out with spoken poetry and evolving to perform in a variety of artistic expressions and segments, the Boato group is an unique case in Rio de Janeiro's cultural scene. While playing a key role in the creation process of CEP 20000 - Poetical Experimentation Center of Rio de Janeiro, which has held poetry events since 1990, Boato extended their artistic experimentation to several languages, such as theater, film, music, video, dance and performance. This thesis reconstructs the history of Boato in a critical manner, trying to analyse it and find new meanings therein, the causes and consequences in Rio de Janeiro's cultural panorama. The history of the group punctuates main issues of the research: spoken poetry, its origins in Rio, its historical groups, occupation of public places, artistic collectives, collective experience and creation, politics and culture, performance, friendship and sharing. The author, a former founding member of Boato, presents a self-ethnographic outlook, introducing different dictions to the text, such as the concept of "oral thesis".

## Keywords

Boato; spoken poetry; performance; collective experience; self-ethnography; carioca culture; CEP 20.000.

## Sumário

Versículos do Polvo	11
1. Prólogo	12
2. Primeiro movimento	19
3. Diário: Gênese	22
4. Transcrição A – Tese oral	27
5. Duas performances	33
6. O clarão do Pô, Ética	36
7. Alguma cena universitária	44
8. Outra gênese	47
Versículos do Polvo 2	51
9. Diário: deriva acerca da poesia falada	52
10. Transcrição B – Tentáculos (Samuel)	61
11. Um mapa	64
12. Desvio: 2 ou 3 palavras sobre Hermeto	65
13. Tentáculos soltos	72
14. Currículo encontrado	75
15. Breve currículo	79
16. :uma autodefinitude	82
17. Transcrição C – Samuel 2	85
18. Uma cena: Beduínos Cariocas	91
Versículos do Polvo 3	96
19. No começo era fluxo	97
20. Retrato falado	99
21. Movimentos de formação 1	100
22. Notas sobre Branco Sobre Branco	108
23. Desvio: e-mail para Zarvoleta	111
24. Na orelha direita de Kennedy	112
25. Domingão do Boato	115
26. Santo Antônio dos 3 Meninos	119
27. Transcrição D – Celão	122

28. :uma autodefinitude – take 2	128
29. Desvio: um sonho	136
30. Movimentos de formação 2	140
Versículos do Polvo 4	149
31. Mundo Animal	150
32. 2 roteiros, 1 programa	159
33. Transcrição E – Justo	164
34. Janelas	172
35. Diário: da intensidade destes dias	175
36. Diário: da intensidade destes dias 2	178
37. Movimentos	181
38. Janelas 2	183
39. Conceitos	187
40. Transcrição F - Montanha	197
41. Diário: visitas	209
42. Notas sobre Verdade Tropical	213
43. Um personagem – Joe Romano	218
Versículos do Polvo 5	224
44. Uma canção: Berro Da Cabra	225
45. Diário: num café	232
46. Transcrição G – Beto	238
47. Um projeto não realizado	245
48. A poesia propriamente dita	249
49. Transcrição H – Cabelo	266
50. Antes do fim	277
Versículos do Polvo 6	284
51. Epílogo: Carta ao Justo	285
Referências bibliográficas	295
Anexos	298

*Going in different directions we get instead of separation a sense of space.*

John Cage

ANTES DO TEMPO ERA O POLVO.  
ANTES DO VERBO, ANTES DA TREVA  
E DA LUZ, O GRANDE POLVO, SEUS  
INCONTÁVEIS TENTÁCULOS. ANTES  
DO SIM E DO NÃO, ANTES DO  
VAZIO E DAS FORMAS, ANTES DA  
NATUREZA E DO UNIVERSO,  
O VASTO POLVO, ÚNICO  
CONTINENTE.

## 1. Prólogo

Os mecanismos humanos de apreensão e processamento de informações são variados e complexos. O campo do cognoscível é vasto, ilimitado, e inúmeros são os caminhos que nos podem conduzir através dele. Supõe-se que o texto acadêmico seja uma via direta e eficaz para a produção de conhecimento, por se propor a transmitir informações, conceitos, formular questões e elaborar pensamentos, através de estratégias e procedimentos reconhecidos. O presente trabalho, no entanto, procurou trilhar outras sendas. Sem deixar de ser acadêmico – pois resulta de pesquisa desenvolvida no âmbito de uma universidade, requisito para o doutoramento de seu autor –, ele se propõe a produzir conhecimento, a compilar informações e a elaborar uma reflexão acerca do objeto de estudo e seu entorno. Buscará, porém, atingir seus objetivos de maneira própria e, em certa medida, pessoal. Ou seja, utilizando-se de uma escritura heterodoxa, que mescla gêneros, tons, formatos. Convictos da potência inerente à narrativa, cientes de sua materialidade e eloquência, preferimos percorrer suas estradas sinuosas, vias de muitas mãos, de múltiplos sentidos. Aqui o objeto de estudo converte-se em sujeito, dita caminhos, sugere métodos, expõe-se, investiga-se a si mesmo.

Esta tese versa sobre o Boato, coletivo carioca de artistas que por onze anos desenvolveu sua linguagem, produzindo nas mais diversas expressões e formatos, até consolidar-se como “banda de poetas”. De suas origens, em um evento cultural universitário, ao último show, realizado no Teatro de Lona da Barra, em meados de 2000, foram inúmeras apresentações, performances, eventos. O temperamento mutável, que o levava a transitar pela poesia falada, música, teatro e audiovisual, dependendo da ocasião, era um traço definidor do Boato. Ao adotar procedimentos análogos aos utilizados pelo grupo, este trabalho ganha natureza híbrida, que incorpora textos de gêneros diversos, distintas dicções. Por vezes o tom informal, coloquial, de uma conversa; noutros trechos, a sobriedade que caracteriza grande parte da produção acadêmica; textos advindos da

transcrição de depoimentos, textos “orais”; e ainda, com frequência, textos de natureza pessoal, própria do apontamento, do diário. Este último gênero foi introduzido a partir de uma sugestão feita pelo professor Roberto Corrêa dos Santos durante o exame de qualificação. Ele reconheceu, no texto ali apresentado, um viés autobiográfico que lhe pareceu útil e relevante, e propôs que esta linha fosse desenvolvida e incorporada à tese sob a forma de diário. Porque há neste trabalho uma particularidade que reforça a necessidade de adoção destas estratégias híbridas: seu autor foi um dos criadores do coletivo que é tema e objeto da pesquisa, integrando-o durante todo seu período de atividades.

Esta coincidência introduz no trabalho novas camadas de sentido, que tanto podem contribuir para enriquecê-lo quanto podem dificultar sua realização. Uma das camadas diz respeito ao teor auto-etnográfico desta escrita. Quem escreve não é observador isento, pesquisador que realizou sua tarefa sobre arquivos ou relatos de um grupo extinto há mais de dez anos. O sujeito que escreve vivenciou muitas das cenas descritas; quando menciona algo, em geral cita baseado na própria memória ou no depoimento de outro integrante do coletivo. Se, por um lado, essa característica aproxima autor e história, narrador e narrativa, acrescentando o calor do testemunho ao texto, por outro lado essa imbricação oferece riscos para a pesquisa. Não por inviabilizar sua isenção crítica, qualidade supostamente importante na construção de uma tese, mas que aqui foi abolida. Não há pretensão de isenção; este é um trabalho parcial e participativo, consoante ao pensamento e à atuação do coletivo que o inspirou. O risco vem do excesso de afetos envolvidos, e da eventual indissociação entre pesquisador e objeto que, como dito anteriormente, se confunde com o sujeito da tese. Côncios dos riscos inerentes ao projeto, assumimo-los, e nos lançamos à empreitada.

O ano de pesquisa e redação transcorrido em Paris, durante o exercício da bolsa-sanduíche proporcionada pelo Acordo de Cooperação Internacional/CAPES-COFECUB (2012/13), foi de suma importância para que o pesquisador pudesse estabelecer distância contextual, afastamento físico do local de atuação e da companhia dos ex-integrantes do grupo, conseguindo assim abrir espaço para perspectivas distintas daquelas que afeto e memória oferecem. O ano na França foi de grande utilidade para que o autor desenvolvesse uma espécie de antídoto, os anticorpos necessários para lidar com aquela ameaça ao bom rendimento da empreitada: o excessivo envolvimento afetivo, a carga densa da relação íntima

não apenas com os integrantes do grupo, mas também com o projeto coletivo desenvolvido no período de ação do Boato. Ou seja, a possibilidade de uma mirada distante não apenas no tempo e no espaço, mas de distanciamento afetivo, permitiu ao pesquisador enxergar esta história como se ela não lhe pertencesse e, ainda que ele seja personagem da narrativa, esse exercício foi fundamental para que a pesquisa pudesse ser levada a termo. (Desnecessário mencionar as excelentes condições de trabalho em Paris, o acesso a uma vasta bibliografia, a qualidade das bibliotecas).

Deste olhar “estrangeiro” veio ainda a constatação da extensão e variedade da produção do Boato; e, embora o formato sob o qual o coletivo mais produziu durante seus onze anos de trabalho tenha tido a natureza efêmera da performance, há uma coleção de textos (entre poemas, manifestos, artigos, *releases* e roteiros), imagens (fotos, desenhos, vídeos, filmes em super-8, um videoclipe e um curta-metragem em 16mm), canções (registradas e publicadas no CD *Abracadabra*, de 1998, ou em fitas demo anteriores, além de trilhas sonoras e gravações inéditas), figurinos (entre eles, roupas do acervo original de Chacrinha, adquiridas em 1992), e objetos (a *máquina de fazer perguntas*, o *redôngulo*, o *fole de pé*, máscaras diversas, bacia, e a bandeira do Boato), fora inúmeras matérias de jornais e revistas, entrevistas, críticas e outras publicações.

A constatação do volume da produção surpreendeu o pesquisador, e fez com que a tese passasse a abarcar um trabalho de arquivo, levando-o a realizar buscas e arrolamentos para a posterior compilação e análise do material reunido. Esta parte do trabalho não pode ser considerada concluída, pois sempre haverá fotografias perdidas em acervos particulares, registros de performances em fitas VHS, gravações de áudio e outros materiais a se recuperar; entretanto, o mero serviço de reunir e triar boa parte da produção do grupo se constitui numa contribuição que cremos significativa para pesquisadores posteriores. A tese apresentará breve seleção do material compilado através de um anexo virtual, uma plataforma digital que disponibilizará permanentemente significativa parcela da produção do Boato.<sup>1</sup>

A inserção da produção artística do coletivo na pesquisa não tem apenas a função de amostragem e de organização do arquivo, mas fornece material para a

---

<sup>1</sup> <http://cargocollective.com/boato>

construção do pensamento em torno dos processos de trabalho do Boato. O estudo de textos, canções, performances e filmes constituirá parte da tese, e apresentará o grupo de maneira direta, a partir de sua obra. Manifestos, poemas, fotos, letras e harmonias de canções, descrição de vídeos, desenhos, entrevistas e relatos de performances serão incluídos no corpo do trabalho. O roteiro do curta *Boato: uma autodefinitude* (1991), cujos originais datilografados foram encontrados intactos, constará no anexo virtual, em fac-símile. O filme foi premiado em dois festivais na época e, em 2013, 22 anos após sua realização, foi convidado a integrar a mostra *Expansões*, seleção de filmes experimentais brasileiros do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, com curadoria do pesquisador Hernani Heffner. Crítica e fotos do filme também serão incluídos no trabalho.

Na busca por mapear o processo criativo do Boato, não apenas os “produtos” do grupo são importantes, mas também a compreensão do funcionamento das engrenagens de sua maquinação inventiva. Encetada esta tarefa, o sistema de pensamento e criação do Boato aos poucos sendo mapeado, poderemos replicar este sistema para realizar operações críticas, como a construção de conceitos utilizados na tese. Ou seja, o projeto da tese consiste em não apenas pensar o Boato, mas pensar *com* o Boato. Utilizar-se das ferramentas conceituais do grupo, de seu crivo, de suas articulações, para pensar acerca da chamada cena alternativa do Rio do início dos anos 90. Traçar breve panorama da produção artística nesse contexto, sobretudo no âmbito da poesia falada, e pensar em seus desdobramentos na cena atual. Para assim poder compreender melhor a ação do Boato em projetos dos quais participou, como o CEP 20.000 – o Centro de Experimentação Poética do RJ, em atividade há 23 anos.

Assim, trabalho e trajetória do Boato abrirão veredas para que a tese atravesse paisagens sobre as quais pretende discorrer e discutir, e além do CEP 20.000 (epicentro das atividades da poesia falada no Rio de Janeiro na década de 90), o trabalho procurará discutir o conceito de *poesia falada*, investigar sua linhagem carioca, mapear alguns agrupamentos de poetas performáticos, seus domínios, compreender suas ações artísticas como intervenções políticas no espaço urbano, bem como o poder da voz, da loucura, do ritual e da amizade, entre outros temas constelares ao percurso do Boato.

O mergulho no movimento de mimetizar os processos do Boato para refletir sobre ele será fundamentado pela retomada da teoria do Polvo, original leitura do coletivo criada por um de seus integrantes, o artista plástico Cabelo, ainda nos primórdios de sua atuação. A teoria é aparentemente simples: baseia-se em uma analogia, ou melhor, metáfora, que fornece um aparato conceitual para pensarmos o Boato como um ser coletivo, que só pode funcionar com a soma das individualidades. As individualidades, juntas, geram uma nova individualidade, produzida pela soma das partes.

De acordo com a teoria, o Boato seria um grande polvo de sete tentáculos móveis, independentes, que circulariam pelo mundo agindo e assimilando informações de acordo com as circunstâncias e a natureza de cada um deles. Quando os indivíduos-tentáculos se juntam, a experiência apreendida por cada um é transferida para o todo, atualizada e tornada patrimônio comum. A união dos tentáculos faz surgir o Polvo, o oitavo tentáculo que é o todo, ser virtual que se atualiza no encontro de suas partes.

Esta teoria, articulação conceitual potente que passou a nortear a criação do coletivo, veio a se revelar ainda mais fértil quando as características do molusco foram estudadas pelo grupo. E gerou imagens, como as fotos do encarte do disco *Abracadabra*, lançado em 1998, que mostram os integrantes com polvos na cabeça como cabeleiras de carne, *dreadlocks*-moluscos, ou um cérebro externo comum materializado sobre cada cabeça.

Seguindo a analogia com o polvo, esta tese será invertebrada, ou seja, não irá apresentar estrutura rígida, um esqueleto que a sustente. Outro risco, sem dúvida; mas essa característica possibilita ao animal que a possui insinuar-se nas fendas mais estreitas, atravessar passagens impensáveis, moldar-se e adaptar-se aos ambientes mais diversos. Como os tentáculos de um polvo, os textos que compõem este trabalho têm independência, relativa autonomia. Mas, tal qual o Polvo do Boato, eles só funcionarão em sua plenitude, só irão compor um organismo, quando articulados em conjunto. Portanto, o desejo é de que este trabalho dê conta de apresentar o Polvo, pensar com ele, compartilhar seus movimentos, deslocamentos, interesses e conquistas e que, além disto, seja capaz de trazer prazer a quem o lê – outro critério absoluto do Boato. “*Vamos nos divertir a valer!*” era o grito de guerra que o Boato proferia a cada vez que ia entrar em cena. Que esta proposição, como a frase, ecoe também por aqui.

A pesquisa contou com preciosos depoimentos dos fundadores do Boato: André, Beto, Cabelo, Celão, Justo e Samuel. Reflexões e narrativas feitas por estes poetas, personagens da tese, foram importantes para a construção deste texto. Incurreríamos em equívocos caso não pudéssemos tê-los escutado, abrindo mão de trazer suas memórias à tona. (Ainda que tê-lo feito não nos isenta da possibilidade de cometer outros erros). Contamos ainda com os depoimentos dos poetas Chacal e Guilherme Zarvos, figuras centrais na cena que aqui será narrada. Anderson Guimarães, Bruno Levinson e Rodrigo Bruno, ex-integrantes do grupo Pô,Ética, também deram sua contribuição ao trabalho, prestando seus depoimentos. Ericson Pires se fez presente através de depoimento em vídeo (para o filme *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos), e na bibliografia.

Outro dispositivo importante dentro do processo de construção do texto foi o chamado *tese oral*: o autor discorria sobre determinado assunto diante de um gravador. Não houve edição, nem foram permitidas repetições. As gravações foram transcritas na íntegra. Houve o mínimo possível de intervenções no texto depois da transcrição. A pontuação veio da interpretação das pausas, ritmos, mudanças de assunto. Assim também a divisão em partes, numeradas com algarismos romanos. Este procedimento pretendeu trazer questões intrínsecas da oralidade para o centro do texto; portanto repetições, redundâncias, expressões de ênfase e ruídos são frequentes. Correções, apenas o estritamente necessário, cortando-se ou retificando-se o que pudesse prejudicar a compreensão ou o fluxo do texto. Indicações de interjeições, pausas e expressões foram incluídas na transcrição, como rubricas num texto dramático, ainda que de maneira comedida. (Não deixa de haver certa dramaturgia, aqui). Este recurso foi utilizado para a redação das descrições correspondentes a cada um dos “tentáculos” do Polvo. Deste modo, o autor pôde usufruir de uma leveza e se apropriar de uma liberdade das quais não disporia, caso os textos fossem redigidos.

Além das questões dificultadoras já mencionadas, há outra, anterior e capital, que não podemos deixar de mencionar. A questão delicada por que passa toda escrita que se aproxima do cunho autobiográfico tampouco pôde ser evitada aqui. A tese foi quase inteiramente redigida na primeira pessoa, o que pode se tornar maçante ou imprimir tom excessivamente pessoal. Lembremos como Graciliano Ramos, no primeiro capítulo de suas *Memórias do Cárcere*, abordou a questão, com a elegância e a concisão que lhe são características:

*Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se.<sup>2</sup>*

Que o leitor faça das palavras de Mestre Graça as palavras do autor deste trabalho. Não temos certeza do quanto ele conseguiu esgueirar-se para cantos escuros, esconder-se ou fugir, uma vez que há muito em comum entre autor e assunto, sujeito e objeto, nesta tese idiossincrática. Não fosse assim, não seria uma tese do Boato. Devemos ainda acrescentar que, por uma questão (política) sobre a qual meditamos bastante, optamos por manter o texto original da tese sem aderir ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, do qual discordamos.

---

<sup>2</sup> RAMOS, 1994, p. 37.

## 2. Primeiro movimento

*Todo o começo é involuntário.*

Fernando Pessoa, *Mensagem*.

É passível de estranhamento a insistência em não se aceitar tacitamente a dicotomia entre pensamento e ação. Mais ainda, talvez, a prática continuada de não reconhecer distinção entre uma coisa e outra. A ação como extensão do pensamento; o pensamento como prática, ato contíguo à ação.

Que o presente trabalho siga esse caminho, coerente com a prática de mais de uma década do coletivo investigado. Ação-pensamento, movimento trançado entre indivíduo e grupo, composição coletiva agenciada por um autor que é também, ele mesmo, obra do coletivo. Polvo composto pelo encontro de seus tentáculos.

O Boato nasceu, filho do acaso com o capricho, gênese espontânea, em junho de 1989. Encontro fortuito de desejos juvenis que se impuseram, encontraram espaço e modos de se estabelecer. O que parecia ser capricho efêmero aos poucos tornou-se prioridade, único escape, caminho de vida frágil e potente, necessário. Por um bom tempo, o limite entre sua existência e seu desaparecimento foi tênue, fio finíssimo, maleável como teia de aranha.

Em seus onze anos de existência, tempo intenso de trabalho, pesquisa, experimentação, provocação, prazer, afirmação política e diversão, o Boato exerceu sua liberdade radical, embrenhou-se em expressões artísticas codificadas que absolutamente não dominava, com espontaneidade e abertura desconcertantes. Franco-atirador, os primeiros passos do grupo foram, no entanto, em direção a uma área ainda relativamente pouco explorada, pouco estabelecida, e sobretudo com pouca referência anterior: a performance poética, o ato de falar poesia em público (de maneira contemporânea, distinta do recital). Foi essa ação que gerou o desejo de continuidade, de permanência do coletivo.

O impacto do Boato, de suas aparições, apresentações, performances e “atentados poéticos”, vinha em geral associado a uma simpatia por aquele bando

inclassificável, que mesclava humor e contundência, estranhamento e carisma. Os convites foram se multiplicando, e o grupo foi se entendendo como “bando de poetas” que se exprimia através da performance; coletivo de escrita cênica, corporal, vocal, plástica.

Em seus três primeiros anos de atividades o Boato realizou muito: dezenas de performances, vídeos, um filme em 16 mm que se tornou *cult*, um espetáculo teatral, uma trilha sonora de curta-metragem, apresentações em hospitais psiquiátricos, participações em programas de televisão, palestras, oficinas, adquiriu figurinos do acervo de Chacrinha, apresentou-se com moradores de rua, ajudou a criar e firmar o CEP 20.000, enfim, experimentou livremente em diversos meios e linguagens. Após esses três anos intensos de atividades não-remuneradas – ou raramente (mal) remuneradas – o coletivo decidiu se tornar um grupo musical, uma banda.

Essa decisão, discutida e aprovada em assembléia, provocou uma transformação profunda, estrutural, no grupo. Uma mudança em seu modo de ser, no investimento irrestrito no dionisíaco, no acaso como propositos de caminhos, no descompromisso absoluto, no improviso como método. A irreverência e o humor iconoclasta, no que dizem respeito à atitude exterior, seguiram, intactos. O comportamento interno teve que ser revisto. Impossível manter o bom funcionamento de uma banda se não se chega na hora do ensaio, por exemplo. Essas dificuldades, a princípio de ordem prática, afetaram muito o modo de funcionamento do coletivo, por abolirem a liberdade radical que constituía o “ser Boato” dos primeiros anos. O pacto era outro.

Não era mais possível que combinações fossem ignoradas ou descumpridas, o que não era raro acontecer no Boato. A banda passou a ensaiar em estúdio; essa transformação foi considerável. O grupo passaria a ter que pagar pelo seu tempo de ócio criativo, de diversão-invenção. O aluguel de um estúdio de ensaio não custa barato, paga-se por hora. Mais ainda: significava que esse tipo de ensaio, musical, *não poderia mais* ser apenas ócio criativo. Era necessário fazer os arranjos das canções, estruturá-las como tal, ensaiar tecnicamente a execução das músicas e as performances correspondentes, que eram concebidas para cada número.

Três novos integrantes foram convidados com o propósito específico de desenvolver o projeto musical do Boato: Pedro Luís, músico profissional, amigo

de Cabelo e criador da extinta banda Urge, veio para tocar guitarra e exercer a direção musical – que por um misto de humor e vaidade autoral o grupo chamava de “supervisão musical”–; Carlos Motta, matemático e baterista, assumiu a bateria; e Alexandre Brasil, músico, contrabaixista, ficou responsável pelo baixo e acabou se identificando profundamente com a estética e o pensamento do grupo. Samuel, que havia iniciado o movimento, retirou-se, por discordar do caminho musical, da decisão de virar banda.

O presente trabalho irá dedicar-se principalmente a pensar e relatar eventos passados na primeira fase do coletivo, compreendida entre junho de 1989 e dezembro de 1992, que pode ser considerada como “período de espontaneidade” do Boato, ou seu “período de formação”, correspondente a cerca de um terço da vida do grupo. Neste período, a indistinção pensamento-ação era mais flagrante, prática corrente, instituída espontaneamente desde o início. Ir no fluxo, surfar o caos, atitude jazz, como na música de Hermeto Pascoal, referência tão cara ao Boato. Quem primeiro terá trazido Hermeto para o caldeirão do Polvo? Ou essa preferência musical já era patrimônio comum antes do grupo existir? Esse tipo de contágio, de transmissão, se dá com efetividade no trabalho coletivo, espécie rara de integração, intercâmbio estético, osmose conceitual.

É na primeira fase do Boato que se estabelecem seu processo criativo e seu método de funcionamento; o sistema do improviso, da incorporação do acaso, do acidental; é também naquele momento que o Boato se reconhece como Polvo, segundo a teoria de Cabelo, devidamente ilustrada; as primeiras canções vem dessa época, como documenta o filme, que inclui *Marginália Pela Paz* e *Cinema Túnel Novo* em sua trilha. No espetáculo *Mundo Animal*, as canções *Mesquita* (criada originalmente para a performance *Beduínos Cariocas*), *Não Machuque o Animal* e *Marginália Pela Paz* eram executadas ao vivo, a despeito das limitações técnicas musicais dos integrantes do grupo – ou exatamente por causa delas.

É esse período inaugural que visitaremos aqui. O período de formação do Boato, de definição de sua personalidade. Dele virão exemplos do que pode exercer a imaginação libertária de sete poetas reunidos, num momento importante da história do país, com a ascensão e queda do presidente Collor, o início da implantação do projeto neoliberal e a expansão avassaladora do processo de globalização, cujos efeitos o próprio grupo veio a sentir na carne, muitos anos depois.

### 3. DIÁRIO: Gênese

*Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade.*

Graciliano Ramos, *Infância*.

Desde o exame de qualificação, quando Roberto Corrêa dos Santos mencionou a possibilidade da pesquisa avançar sob a forma de diário, essa idéia me intrigou. A primeira reação foi de rejeição. Imaginar a tese como um diário me causou incômodo, e o risco do texto se encaminhar para um tom excessivamente pessoal não me agradou. Depois me dei conta que a dicção pessoal já ocupava espaço significativo no trabalho, ditando o tom das páginas que apresentei para a banca de qualificação. Daí veio a proposta de Roberto Corrêa. Pensei então no diário como um instrumento de pesquisa, como na etnografia. Resolvi aceitar a sugestão, e agora inicio esse diário extemporâneo, tomando as primeiras notas neste caderno de viagem no tempo, no espaço, na memória.

Estou em Paris. No bojo da monumental biblioteca nacional francesa me imagino um escriba num imenso templo futurista, cercado por centenas de outros escribas que realizam seu trabalho em silêncio, e enquanto a luz cai lá fora se acendem aqui alguns lampejos de lembranças de uma trajetória de onze anos.

Onze intensos anos vividos em um coletivo de artistas, poetas, músicos e criadores que se constituiu como comunidade, tribo, seita. Este período foi formador da pessoa que sou hoje, da estética e de grande parte da visão de mundo que professo. A terceira década, entre os 20 e 30 anos de idade, costuma ser determinante na vida do indivíduo. Não foi menos que isso na minha. A intensidade das experiências foi proporcional à entrega a que me dediquei a elas.

Eis o mito criacional: um aluno de Jornalismo da PUC-Rio, nos estertores da década de 80, entra de sala em sala do curso de Comunicação Social convocando insistentemente os colegas a participarem de uma “exposição de poesia” a se realizar nos Pilotis da mesma universidade. A arrogância juvenil me

impediu de levar a sério aquele cara de óculos que falava para dentro, e só na terceira vez que ele entrou na minha sala, pensei “*ok, aquelas coisas que escrevo... por que não?*”, talvez apenas para livrar-me dele. Procurei-o, e ele anotou meu nome e telefone num papel em sua indefectível prancheta.

Samuel Averbug, esse seu nome, havia tido a original idéia de uma exposição de poemas e a conseguira viabilizar. Obteve autorização da PUC, e a cessão de dez grandes painéis que ficariam instalados entre as pilastras centrais da universidade. Cada face desses painéis seria ocupada pelos textos de cada participante. Eu não era amigo de nenhum dos que se inscreveram. Já havia visto várias vezes alguns, como a dupla inseparável que fazia política estudantil, o louro baixinho cabeludo e o moreno magrinho de óculos fundo-de-garrafa, dois brizolistas engraçados. Simone Rocha, que vinha do teatro e estudara n’O Tablado, era a única participante que me era familiar.

Na data combinada, os aspirantes a poeta se encontraram no Solar Grandjean de Montigny para montar seus poemas nos painéis. Entre as placas de *Eucatex* no chão da varanda do casarão, nós circulávamos. Cada um ia criando a disposição de seus textos, em geral datilografados em papel A4, sobre a base de madeira. É dali que me lembro de ver pela primeira vez dois futuros integrantes do Boato: um mais sóbrio, que durante meses cismeou que se chamava Alberto, cujo nome real era Marcelo Huet Bacellar, o Celão. E outro muito solar, um rapaz magro, de cabelo encaracolado e riso fácil, que se chamava Rodrigo. Rodrigo de Azevedo Saad, que mais tarde vim a saber que tinha um apelido curioso: Cabelo.

Esses dois são fáceis de lembrar também pela proposta diferente que trouxeram para expor seus poemas. Marcelo colocou suas quatro folhas A4, cada uma com um poema, de maneira a formar um quadrado, com um espaço vazio em cruz entre as folhas. No meio desta cruz, exatamente no centro do quadrado, Marcelo colou uma foto 3 por 4 sua. O efeito era interessante, um pouco escolar: uma idéia de “carteira de identidade” poética. A imagem de um rosto, presumivelmente o rosto do autor (não havia indicação), introduzia uma informação diferente ali. Rodrigo fez algo ainda mais curioso, que me intrigou (achei divertido, embora agressivo): enquanto montávamos os poemas na varanda do Solar, ele pareceu sentir que faltava alguma coisa, talvez um toque pessoal. Jogou então suas folhas (as únicas manuscritas da exposição) no chão e as pisoteou, divertindo-se com isso. As marcas da sola do tênis ficaram impressas

nas folhas de caderno, e assim elas foram para o painel, que era recoberto por um grande vidro.

Apresentei um poema visual, uma colagem com um poema circular em *letraset* montado sobre uma base de recortes de jornais, com uma pichação em cima, feita com *spray-jet* preto. O poema era composto pelas letras N – A – D – A – D – E – U – S – E dispostas círculo, de maneira que o último E encaixava-se no primeiro N, formando um texto circular, contínuo. Esse poema ficava dentro da letra O da palavra NOW, grafitada em diagonal com spray, à maneira dos pichadores, estética que havia explodido na cidade naquela década.

A exposição ficou simples e bonita. Chamava-se EXPOESIA, nome escolhido por Samuel para dialogar com o evento homônimo realizado por Affonso Romano de Sant'anna em 1973, na mesma PUC. Poemas exibidos no local de maior movimento da universidade. Poemas expostos, idéia singular. Tirar o poema de seu espaço de intimidade, de seu *locus* original, da gaveta fechada, da pasta, do arquivo, do livro fruído individual e solitariamente, e lançá-lo no meio do tempo, na passagem, aberto à vista de qualquer um que quisesse se aproximar. O poema se torna público. Interfere no espaço, no tempo presente, na coletividade. Os painéis cobertos por vidro davam um status de “arte” àqueles papéis datilografados expostos. O que não necessariamente fazia com que os passantes parassem para olhá-los.

A exposição ficara bonita, existia. Era preciso celebrar, festejar, promover a inauguração. Chamar a atenção para aquilo, anunciar sua existência. Não sei se foi idéia do Samuel, mas fomos juntos buscar um tablado de madeira para o recital, que afinal foi cedido pela prefeitura da PUC. A inauguração, o “recital de abertura” da exposição foi marcado para o meio-dia, horário de pico na PUC, entrada e saída de alunos, passagem de professores, funcionários, um agito. Isso em junho de 1989, em breve me certificarei da data precisa.<sup>3</sup> No ano seguinte me lembro, com certeza, de nos apresentarmos num evento no dia 05 de junho, dia do Meio Ambiente. Era uma manifestação que o Coletivo Cultural organizou e que foi proibida pela Reitoria, mas que realizamos assim mesmo.

Em junho de 89, o Brasil estava mais ou menos assim: o Rio entre as problemáticas administrações Moreira Franco (estado) e Marcello Alencar

---

<sup>3</sup> A exposição foi inaugurada no dia 17 de junho de 1989, permanecendo até 07 de julho. Outras performances foram realizadas pelo grupo neste período.

(município); o Brasil terminava melancolicamente o período Sarney, que um dia foi chamado de Nova República. (Ainda se utilizará este termo nas escolas?) O plano econômico salvador havia fracassado; a economia, frágil e instável como foi durante toda a década de 80 – chamada de “década perdida” por alguns economistas – e boa parte dos anos 90. Mas era o ano da primeira eleição direta para presidente no Brasil em quase três décadas, e isso trazia uma alegria, uma esperança de transformação, de democracia (o último presidente eleito havia sido Jânio Quadros, quase trinta anos antes). Havia uma grande expectativa, e fervilhava a política, em suas diversas possibilidades. Não tínhamos noção, nem sequer podíamos suspeitar, da grande decepção que viria com a eleição. E, pior que decepção, a onda esmagadora do neoliberalismo atrelado à globalização desenfreada. Quanto a isso, talvez intuíssemos, de algum modo vago, pouco consciente. Entretanto agíamos, e esse era um índice significativo.

Chega o momento do recital. Nervosismo. Marcelo diz que não vai fazer, é tímido, tem vergonha. Surge a idéia de um conhaque para encorajar, ele aceita. Alguém o acompanha ao bar. Fico no local, para ajudar a ajeitar os tablados (afinal vieram dois, e o “palco” ficou oblongo, uma passarela de cerca de um metro de profundidade por cerca de oito de comprimento).<sup>4</sup> As pessoas começam a chegar. Eram cerca de 10 poetas, talvez 12. Alguns não quiseram participar da inauguração. Outros vieram meio forçados, com certo constrangimento. Para nós, o futuro Boato, aquele seria o grande momento, pelo qual esperávamos ansiosamente, sem que nos déssemos conta disso.

Combinamos uma ordem, ou pelo menos quem iria começar: Dado, o da cara de pau mais afiada pelos anos de teatro. Ou teria sido Justo, ou Samuel? Momentos depois do primeiro verso bradado, instantes após o primeiro corpo projetado no espaço, logo em seguida ao primeiro gesto, uma euforia foi nos invadindo, espécie de alegria desconhecida, furiosa, irradiação de afeto, juventude, expressão pessoal que se expandia aos semelhantes, e aquele pequeno ritual, aquela mínima encenação espontânea ganhava dimensões insuspeitadas, inéditas, ao menos para mim – suponho que não foi diferente para os outros que vieram a constituir o Boato. Os alunos iam chegando e parando para ver. Riam, cutucavam-se, chamavam outras pessoas. Alguns se sentavam ao redor do

---

<sup>4</sup> Pequeno ardil da memória: só havia um tablado. As fotos do evento comprovam. De onde teria surgido esse segundo tablado em minha lembrança? Teria sido oferecido pela prefeitura da PUC, ou mero engano meu?



## 4. Transcrição A – Uma tese oral

*listen: no words could  
listen, listen to me: no written words could*

### I

*Esta é uma tese oral. É uma tese falada, mais que uma tese oral. É uma tese falada, proferida, pronunciada, dita por mim, por minha voz. Por essa voz que é agora, no momento em que você ouve, a sua voz também. Foi no exame de qualificação que surgiu a idéia – inicialmente lançada como piada pelo professor Roberto Corrêa dos Santos – de uma tese oral, uma tese falada. Essa piada, no entanto, veio de um pequeno episódio que narrei, que se passou na realização do filme *Porr Gentileza*, curta-metragem que dirigi em 2002.*

*Nesse filme tive extrema dificuldade em redigir o texto que seria narrado, o off – embora o filme já tivesse um outro off, uma outra voz. Mas essa seria uma voz, digamos, realista, ou referencial. Essa voz referencial seria a minha própria voz, a voz do realizador – como foi. Porém tudo que escrevi, quando eu ia falar, me parecia falso. Não me parecia bom, não me parecia verossímil para ser referencial. Depois de muito insistir na redação, e depois de muitas versões e caminhos, nada, nada, nada, nada servia. Até que criei uma pequena estratégia, um pequeno dispositivo para a redação desse texto. Esse dispositivo foi bastante simples, e consistia em uma entrevista que a minha assistente de direção, Karen Akerman, faria comigo acerca das questões do filme, do assunto do filme, que era o *Profeta Gentileza* e sua missão, seu trabalho. Eu mesmo redigi as perguntas, e ela registrou, isto é, além de me entrevistar ela gravou isso em vídeo. E foi desse vídeo, das minhas falas, das minhas respostas às minhas próprias perguntas nesse vídeo, que veio a narração do filme *Porr Gentileza*. Que transcrevi, fiz uma pequena edição, a princípio uma edição no material de áudio, ou seja, eu não mudei palavras, eu cortei, suprimi algumas interjeições, ou alguns desvios, ou*

*alguns erros, que eu porventura tivesse cometido, ou alguns excessos ou algumas redundâncias. Simplesmente eliminei isso – e foi uma parcela bastante reduzida do material gravado – e inseri no filme, na montagem do filme, o filme foi montado com essa narração. Na hora da edição de som, o técnico de som, que era bastante exigente, crítico, ele disse que não tinha qualidade suficiente, que a gente gravaria novamente no estúdio, com bom microfone, com isolamento acústico, coisa que relutei em fazer. Mas depois ele me convenceu e acho que foi bom o resultado. Embora também ache que tenha perdido algo do frescor. Há uma certa interpretação exagerada em uma fala, que eu reparo, hoje em dia, depois de ter visto centenas de vezes o filme, reparo que numa das falas, numa pausa que dei na entrevista, uma pausa dramática, eu a repeti na fala gravada, ou seja, na fala interpretada, numa leitura e não num fluxo – eu tô falando aqui para esse gravador num fluxo; eu não tenho um texto de leitura, eu tô falando o que meu pensamento elabora e eu verbalizo – assim foi exatamente com a entrevista que eu dei para a Karen no Porr Gentileza, e assim foi para o filme. Mas o técnico de som, meu querido Fernando Ariani, fez com que eu gravasse novamente; a qualidade ficou muito melhor, minhas respostas já vinham editadas, mas essa frase me incomoda até hoje. Não acho que seja uma coisa perceptível para o espectador mas, a mim, me incomoda.*

*Pois bem, foi depois de eu ter narrado esse pequeno episódio que Roberto Corrêa dos Santos falou “vamos fazer uma tese falada, você vai apresentar uma tese falada. Quando você for para a bolsa sanduíche em Paris, nós iremos te visitar” – nós, no caso, se referia a banca de qualificação: além dele, Adriana Schneider e Fred Coelho, juntamente com minha orientadora, Ana Paula Kiffer. Iriam para Paris, onde eu estaria, onde estive na minha bolsa sanduíche, iríamos todos para um bistrô, e lá, diante de muitas taças de vinho, ou na verdade adiante de muitas taças de vinho, muitas taças de vinho depois, faríamos uma grande conferência, na qual eles me fariam perguntas fundamentais sobre o desenvolvimento de minha tese, e eu responderia, e isso seria minha tese. Pois bem, aqui estou repetindo, ou estou experimentando, o método que na verdade, até agora, eu não havia usado, exceto nas minhas entrevistas com o Boato.*

## II

*Tenho que dizer que essa tese é sobre o Boato. Eu sei o que é o Boato. Eu tenho clareza que a missão dessa tese, o propósito deste texto, é fazer com que quem não conheceu o Boato, quem jamais viu qualquer apresentação do Boato, quem nunca ouviu uma canção do Boato, quem não tem nenhuma referência do que tenha sido o Boato, ou que tenha apenas lido seu nome citado em algum artigo, em algum livro, ou matéria de jornal, essa pessoa, esse leitor hipotético, esse público-alvo da tese, ele deve tomar esta tese como quem toma um guia, um manual, uma micro-enciclopédia, um compêndio, um atlas, o Atlas do Boato. E ali, folheando esse atlas, esse guia, essa mini-enciclopédia, esse manual, lendo esse texto, esse leitor vai conseguir penetrar numa nuvem elétrica de acontecimentos, de pessoas, de tensões, de invasões, de evasões, de alucinações, de comoções, de contato, de força física, de alegria desmedida, de euforia, de entusiasmo, de amor, de companheirismo, de invenção ilimitada, irrefreada. Esse cara vai ser tomado por uma alegria, por um entusiasmo, por uma vontade de vida, uma vontade de realizar algo, esse cara vai ficar feliz por ter sabido quem é o Boato, vai querer ouvir uma faixa do Boato, ler mais poemas do Boato, vai querer conhecer as pessoas do Boato, e ter contato com aquilo fisicamente, não apenas intelectualmente.*

*Portanto o que tô tentando elaborar neste pensamento-fala, é que eu sei o que é o Boato; eu compreendo, eu enxergo a missão desta tese, o objetivo dela. Porém – e, como dizia Plínio Marcos, sempre tem um porém – essa missão é impossível, esse objetivo é inatingível, esse propósito é um despautério. Porque – e agora cito Zumthor, Paul Zumthor, o medievalista suíço, que no começo da sua obra Introdução à Poesia Oral, tem um prólogo, uma introdução, onde ele diz: “qual seria o sentido de se escrever um livro sobre poesia oral, sobre a voz?”<sup>6</sup> E à primeira vista me pareceu uma piada besta, um jogo de palavras, não compreendi aquilo em sua profundidade, ou superfície, ou em suas dimensões possíveis. Aquilo que agora, eu não sei se compreendo, mas atribuo um sentido; que realmente é um paradoxo, é um oxímoro, é quase uma impossibilidade*

---

<sup>6</sup> A citação correta é: “Poderia parecer irrelevante escrever um livro sobre a voz.” ZUMTHOR, 1983. Tradução minha.

*escrever um livro sobre a voz, sobre a poesia oral. Embora ele tenha escrito vários. Da mesma maneira é algo inviável um livro sobre o Boato querendo dizer o que o Boato é, o que o Boato foi. Isso é inviável. Isso é inviável porque não se alcançará a dimensão que o Boato teve, não se alcançará esta dimensão através unicamente do intelecto, não se alcançará esta dimensão unicamente através das capacidades intelectuais, não se alcançará. [voz de robô:] missão impossível, missão impossível.*

### III

*Isso me veio de um episódio que narro na tese. Um jantar na casa de uma grande amiga, artista plástica, em Berlim, amiga também ligada historicamente ao Boato. Amiga que nos apresentou à obra de Stela do Patrocínio, da qual nós nos apropriamos e trouxemos para o Boato, viramos aquilo também. A interna da Colônia Juliano Moreira que falava, a mulher que dizia coisas, reino dos bichos e dos animais é o meu nome, nos chegou através dela, Carla Guagliardi.<sup>7</sup> Eu estava em casa de Carla Guagliardi em Berlim com Daniel, Ynaiê, Marta. E ali, enquanto jantávamos uma comida brasileira, bebíamos um vinho, ali, “páááh!” [interjeição sonora], tive aquele estalo. Aquele... Não foi estalo não, foi uma compreensão profunda, foi o entendimento do propósito da tese, do sentido desta tese: transmitir a intensidade do Boato. Contar o grau de intensidade daquela experiência, de trabalhar, e viver, e conviver, criar uma tribo com aqueles caras, durante onze anos. E até bem pouco tempo atrás, isso já tem mais de seis meses (foi em maio do ano passado), até a semana passada eu acreditava nisso ainda, trabalhava neste sentido. Hoje eu entendo que isso é impossível, isso é inviável.*

---

<sup>7</sup> Quem efetivamente trouxe os textos de Stela para o ralo do Boato foi Cabelo. Ele vira “*Ar Subterrâneo*”, exposição realizada no Paço Imperial, em 1988, com os trabalhos produzidos nas oficinas de artes plásticas na Colônia Juliano Moreira, e se encantara com os textos (falas) de Stela. Cabelo e Boato são citados no prefácio do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (Azougue ed.) organizado por Viviane Mosé, com as falas de Stela. Carla Guagliardi trabalhou nas oficinas, e foi a responsável pela preservação das fitas cassete com gravações de Stela, bem como por sua transcrição.

## IV

*Ainda que eu fosse Umberto Eco, ainda que eu fosse Walter Benjamin, ainda que eu fosse Gilles Deleuze... Ainda que eu fosse Dante, Shakespeare... Ainda que eu fosse Camões, Fernando Pessoa... Ainda que eu fosse uma potência da expressão verbal, ainda que eu fosse uma cachoeira de palavras precisas, exatas, de construções de imagens, e de sons, e de ritmos, e de sentidos possíveis... Ainda que eu fosse cinema, eu não poderia exprimir o que foi o Boato. Se eu fosse espetáculo, se eu fosse sexo, se eu fosse ayahuasca, ou ácido, se eu fosse hipnose, se eu fosse sonho... Talvez se eu fosse sonho, se eu fosse Buñuel, se eu fosse Garrincha naquela bola que não entrou... talvez assim eu pudesse. Se eu fosse Luis Buñuel, Edgar Navarro, Hermeto Pascoal... Se eu fosse um solo de Hermeto Pascoal, um galo cantando agora nessa hora da madrugada em Baía Formosa, Rio Grande do Norte. Se eu fosse a vida e a morte, a hora e a vez de Augusto Matraga, se eu fosse Guimarães Rosa! Porra, só se eu fosse Guimarães Rosa eu poderia contar o que foi o Boato. Mas eu não sou. Eu sou um poeta de província, a província mais provinciana, que se sonha cosmopolita. E... [balbucia:] “é... ô... que essa paisagem... isso aí... dá até vontade de pintar um quadro...”<sup>8</sup> [normal:] – Jarbas Lopes, me ajuda, malandro.*

## V

*Bem, retomo. A dificuldade. Eu sei o que o Boato é, eu quero dizer o que o Boato é, eu quero contar, eu sei que isso é impossível, mas assim mesmo contarei. Eu sei que isso é inviável, mas assim mesmo farei. “Só o impossível acontece / o possível / apenas se repete.”<sup>9</sup> [sussurra:] Se repete, se repete.*

<sup>8</sup> Citação de fala do vídeo *Saravá!*, dirigido pelo autor, co-direção de Roberto Valente. RJ, 2005. O texto da fala é um improviso do artista plástico Jarbas Lopes, ator e objeto do filme.

<sup>9</sup> Poema de Chacal, in *Letra Elétrica*. Registrado pela voz do autor no CD *Abracadabra*, do Boato.

## VI

*Relógio, ar condicionado, voz de alguém falando no microfone, galo cantando, ao fundo ruído do mar. Ruído de ar condicionado bem presente, festa na praça. Marzão, onda quebrando. Freqüências diferentes convivem. Mar, ar condicionado e relógio. Ar condicionado em primeiro plano. Relógio. Mar. Quarto plano, praça, festa, alguém falando. Cresceu, a praça. Pata de cachorro andando. Ou besouro batendo, acho que os cachorros já dormiram. “Só o impossível acontece/ o possível apenas se repete.” Grilos demais. Quanto grilo, gente. Mar. Relógio, ar, praça. [sussurra:] Muitos grilos, muitos. [canta:] “Grilo na cuca / quem pode, pode / quem não pode foge / minha cabeça tá pegando fogo, fogo / grilo na cuca ”.*<sup>10</sup> *Vinte e oito minutos. Pause.*

---

<sup>10</sup> Trecho de *Grilo na Cuca*, sucesso na voz de Dudu França, em 1978. Composição de Carlos Imperial.

## 5. Duas performances

*Desenvolva a panoptividade da mente (Ouça).*

John Cage

Havia, na PUC dos anos 80, uma vitalidade no movimento estudantil. Tanto na área da política estudantil formal quanto no campo da política cultural universitária. Lembro bem de vários eventos promovidos pelos alunos, shows de música, palestras, debates políticos. A área onde hoje funciona o bandeirão era gerida por uma associação de alunos, que era responsável pela exploração do restaurante e pela programação cultural. O espaço então se chamava “Crepto”, talvez a sigla de algo cujo significado eu venha a descobrir até o fim da redação da tese. Podia-se beber na universidade, o que era absolutamente normal. Anormal é que seja proibido, dentro do campus, o consumo de algo que a legislação brasileira permite, como a bebida alcoólica. Menores de idade não podem beber, de acordo com a lei; ora, bastaria então não vender bebida ao pequeno contingente (em relação à população universitária) que ainda não completou 18 anos. Simples. De quantas reuniões incríveis, prolíficas, na extinta área externa do restaurante IAG, regadas a muita cerveja, participei. Nunca com qualquer prejuízo à Universidade, tampouco ao meu desempenho acadêmico: concluí o curso no tempo mínimo, quatro anos, sem nenhuma reprovação, com um CR de 8,5. Se não era um resultado brilhante, tampouco era mau para quem jamais pretendeu exercer a profissão de jornalista, e que ingressou no curso por concessão à pressão familiar.

O movimento na PUC à noite era maior que o atual. O departamento de Comunicação oferecia um curso noturno, que antes da década de 90 foi extinto. No Crepto havia vinho, bebida que caía bem para acompanhar os eventos programados.<sup>11</sup> Certo dia iria rolar lá uma apresentação, não sei se uma

---

<sup>11</sup> André Pessoa conta que eventualmente bebia uma taça de vinho com amigos, antes de alguma aula interessante.

performance, algum evento. O nome do cara eu já havia ouvido numa música de Gil: Jorge Salomão. (*Jeca Total deve ser Jeca Tatu, Jorge Salomão*)<sup>12</sup>. Fui ver, claro. Eu ia, eu sempre ia. Lá estava o irmão de Waly, no pequeno palco do Crepto, ao fundo do espaço do refeitório, naquele momento ocupado apenas por alguns estudantes que tinham vindo ver a performance. Era o poeta sozinho, com alguns objetos que eventualmente utilizava. Um deles era um conduíte, a mangueira amarela sanfonada utilizada na construção civil para isolar a fiação. Ele girava o conduíte sobre a cabeça, e aquilo produzia um som extraordinário. Não lembro se já havia feito essa experiência antes, mas aquilo tinha força em cena. De todo o texto que ele falou, quase nada me ficou. Lembro que havia uma questão erótica, algo de gênero, não sei se o texto falava em travesti, ou se ele interpretava aquilo. Do final, apoteótico, me lembro bem. O refrão do poema, ou talvez o verso final, ou um micro-poema, com apenas quatro palavras: O CÉREBRO É OCO! Jorge Salomão dançava enlouquecido, girava sob uma luz estroboscópica (ou minha memória cria agora a iluminação?), e repetia, e repetia, e repetia essa frase, que, vocalizada, fazia deslocar a tônica para o último “o”, transformando a palavra “oco” de paroxítona em oxítona (dividindo-a, gerando o artigo). Logo escutávamos: O CÉREBRO É O CU! O CÉREBRO É O CU! O CÉREBRO É O CU!

Aquilo me impressionou. Não era teatro, estava mais para um show. Mas não havia banda, era um homem só, sua voz, seu corpo, algum objeto. Não lembro, talvez houvesse trilha gravada, ou alguém soltando o som, não faz diferença. O impacto da cena, o desconcerto que provocava o verso, a força da interpretação. Ele se lançava naquilo de um modo kamikaze, muito diferente da postura de um ator no palco. Não havia personagem. Era Jorge Salomão, em performance de Jorge Salomão. Não devo ter deduzido isso com tal clareza, na época. Mas o evento me marcou. Ele se recordará dessa apresentação? São apenas vestígios que me restam na memória, mas a impressão geral ficou, forte. Tinha alguma coisa diferente ali.

Outro episódio marcante ocorreu numa aula, não consigo recordar de qual professor. Seria de Pedro Camargo, professor de cinema que durante duas décadas (ou mais) lecionou naquele departamento? Enfim, numa aula na sala 506 K, a

---

<sup>12</sup> Verso de *Jeca Total*, canção do disco *Refazenda* (1975).

sala-auditório da Comunicação, tínhamos a participação de um ex-aluno, convidado para dar uma breve palestra. Era Fausto Fawcett. Pensei que seria divertido vê-lo fazer uma palestra. Claro que ele não a fez. Ou melhor, fez a *sua* palestra, apresentou sua arte, da fala, prosa poética narrada de maneira peculiar, com sua voz grave, séria, meio cavernosa, extraindo humor e delírio de elementos inusitados. E ali, em pé naquela sala, diante de uma platéia de alunos dispostos em arquibancada, Fausto mandou um compacto da fábula de *Santa Clara Poltergeist*.

Nesse caso, não havia nada: nem som, nem luz, figurino, cenário, objeto algum para auxiliá-lo. Tudo vinha de sua voz, das palavras elencadas por ele para compor a bizarra narrativa, que misturava prostitutas de Copacabana com fantasmagorias, fenômenos eletrostáticos e erotismo. Vinha tudo dali, do ritmo, da musicalidade das palavras, da maneira que ele as entoava, de sua concentração absoluta de rapsodo. Utilizo esse termo, que remonta aos recitadores gregos, para deslocar a maneira de se enxergar aquele artista. Porque ele está sempre ligado ao pop, Kátia Flávia, *Poltergeist*, Farrah Fawcett... Mas há algo de mágico em Fausto, a criação de um universo, fantástico, mas verossímil na sua impossibilidade. Verossímil porque dito daquela maneira, naquele tom, sob aquele ritmo, com aquelas palavras.

Eu, com cerca de 20 anos, olhava Fausto Fawcett (a quem já havia visto em teatro) e sentia uma identificação, me sentia próximo daquilo, muito próximo. Se ainda não projetava aquilo, secretamente desejei ser algo assim. Um cara que fala e cria um mundo, produz uma visão, uma experiência. Hipnotizador de audiências, ao fim e ao cabo, ele, no mínimo, entreteve aquele pequeno público durante 30 e poucos minutos, apenas falando. Sem sequer se postar em frente ao alunos, no centro da cena, diante do quadro. Não, ele preferira ficar ao lado da arquibancada, alguns passos depois da porta de entrada. Seria timidez ou estratégia?

Fausto é um dos magos da poesia falada, figura fundamental na cruzada de linguagens, cronista pós-moderno, cantor de sua aldeia, Copacabana, e das musas louras que frequentemente a atravessam com roupas provocantes e exóticas. Sobre ele voltarei a falar adiante.

## 6. O clarão do Pô,Ética

*Agora eu vou contar para vocês / a história dos meus super-heróis /  
tchan-tchan-tchan-tchan...*

Emmanuel Marinho

Quem um dia se aventurar a escrever a história da *poesia falada* na cidade terá que passar, invariavelmente, pela aventura do grupo Pô,Ética. Formado por várias cabeças, seu núcleo era composto por Anderson Guimarães, Bruno Levinson, Emmanuel Marinho, Flávio ‘Passarinho’ Conforto, Rodrigo Bruno ‘Macarrão’, Tiago Santiago, Heuber e Valéria, estes dois últimos um pouco menos destacados – Heuber, por não ser poeta; Valéria, por morar em Brasília. O Pô,Ética teve uma passagem meteórica pela cena cultural carioca. A brevidade do tempo em atividade do grupo faz com que ele seja por vezes confundido com o Boato, noutras vezes associado ao CEP 20.000, e eventualmente sequer seja lembrado, apesar da grande repercussão obtida por seu trabalho na época.

O Pô,Ética começou suas atividades entre 1987 e 88, através de encontros nos apartamentos de alguns de seus integrantes, que gostavam de música e poesia, e começavam a se aventurar pelas praias da escrita. Porém, a sede dos jovens (com idades entre 20 e 30 e poucos anos) era mesmo de intervenção urbana, de ação. O nome do grupo, que deixa transparecer sua juventude, é um clamor pela ética. Decompondo o vocábulo *poética* em duas partes, a primeira se torna a interjeição coloquial carioca “*pô*”, abreviação do tabuísmo “*porra*”, expressão oral recorrente que denota espanto, desagrado, irritação e outros sentimentos. No caso, *pô* expressava indignação, como que a mostrar a urgência da demanda por ética, enfatizá-la. Apesar da simplicidade do trocadilho, é curioso notar que um grupo com nome de *poética* seria impensável, ao menos naquele momento. A palavra que dá nome à obra de Aristóteles estava fora da ordem do dia, soava arcaica, pesada, acadêmica, inadequada para um grupo com pretensões pop. Ou seja, a

manobra (poética) de quebrar a palavra, repartindo-a para criar um nome composto, foi original e eficaz.

Depois de reuniões de trocas de idéias, poemas, leituras de textos, o coletivo sentiu necessidade de ir para a rua, praticar seus *atentados poéticos*. O principal se dava no metrô. Os participantes compravam seus bilhetes e tomavam o trem separadamente, como se não se conhecessem. Cada um tomava um assento num ponto distinto do vagão, ou permanecia em pé, se fosse o caso. Assim que as portas se fechavam e o trem entrava em movimento, o primeiro poeta bradava seus versos. A ordem era previamente combinada, e a performance transcorria diante da perplexidade do público involuntário.

O impacto era extraordinário. O susto, o medo de ter sua viagem invadida, o receio de que os “artistas” viessem a pedir dinheiro, o temor de ser exposto, eram as reações iniciais mais freqüentes. Num segundo momento, com a “normalidade” reestabelecida – ao menos a compreensão do que se passava –, o carisma dos intérpretes, o humor e a contundência dos textos iam cativando o público, pouco a pouco. Várias vezes espectadores ofereciam dinheiro (jamais aceito) e com freqüência, aplaudiam ao final da apresentação. Bruno Levinson contou, em seu depoimento, que a glória do *Pô,Ética* era quando o grupo, expulso pela segurança do metrô, tinha sua permanência reclamada pelos usuários. O impasse se criava, e o trem permanecia parado. Em geral a ação não podia durar muito, porque depois das primeiras intervenções o metrô ficou mais atento e passou a coibir com mais eficiência a prática, utilizando seguranças à paisana. O truque era fazer a apresentação caber entre uma estação e outra, para que nas paradas os seguranças não descobrissem a performance. O metrô era então um transporte relativamente novo na cidade, em funcionamento há menos de dez anos.

Após diversas ações bem sucedidas, a prática ganhou espaço na mídia, numa reportagem de página inteira no Jornal do Brasil: “*Jovens invadem metrô com sua Pô,Ética*”. O trabalho ganhava energia, estímulo, outros poetas se aproximavam, e o coletivo era aberto o suficiente para incorporar colegas nas apresentações de rua. O ponto de encontro e de dispersão era o botequim na galeria do cinema Estação Botafogo – que naquela época só dispunha de duas salas, a principal e a Sala 16, pequena, cuja programação se constituía por filmes com cópias em 16 milímetros.

Foi no balcão desse pequeno bar, dentro da galeria, que conversei pela primeira vez com o poeta Emmanuel Marinho. Ao escutar seu sotaque, reconheci a musicalidade do interior do Brasil. Seria do noroeste paulista, Mato Grosso ou Goiás? “*Dourados, Mato Grosso do Sul*”, respondeu. Dos poetas que vi falar no metrô, naquele dia, dois me impressionaram mais, por sua atuação e seus textos: Rodrigo Bruno, o Macarrão, meu colega de PUC, e Emmanuel Marinho, personagens importantes nesta história, sobre os quais discorrei mais adiante. (Posteriormente soube que o poema falado por Macarrão, *Super-heróis*, que abria a performance, também era de Emmanuel. Fora esse texto, uma exceção, em geral cada um falava poemas de própria lavra.)

A matéria do JB gerou outras matérias, programas de televisão, e em pouco tempo o Pô,Ética articulava seu espetáculo, apresentado em alguns teatros, entre eles o Cândido Mendes (Ipanema) e o Teatro da Cidade, da faculdade homônima, na Lagoa. A logomarca do grupo, seu símbolo, era uma bomba, daquelas redondas, de desenho animado, com o pavio em chamas, pronta para explodir. Interessante notar que um grupo que flertava deliberadamente o *pop* tivesse explícita motivação política, inclusive utilizando ícones dúbios, como o caso da bomba. Não era um coquetel molotov, em todo caso. Mas há aqui também o germe da movimentação da multidão, da demanda pela participação nos processos políticos, de mudança social.

Para as apresentações, o coletivo trouxe músicos: Giovani Marangoni, Dudi Goldemberg, Mauro Berman e o baterista Afonso constituíam a banda-base que entremeava os solos dos poetas com números musicais, canções ou vinhetas. Apesar de incorporar projeções de vídeo e até um pintor (Heuber, publicitário e fundador do grupo, autor de sua logomarca)<sup>13</sup> que criava uma obra em cena, numa mistura “multimídia” característica dos anos 80, havia algo que não era superado ali. A estrutura dos espetáculos era sempre a mesma: os números solo dos poetas que se sucediam, como pequenos espetáculos dentro do show. Era o mesmo princípio do metrô, cada um entra e “faz o seu”. Isso também revelava a heterogeneidade do grupo, e a diferença de alcance das poéticas e das performances de cada um.

---

<sup>13</sup> O adesivo com a logomarca do Pô,Ética se tornou febre nos automóveis da zona Sul no fim dos anos 80.

Anderson Guimarães, um surfista entre o *punk* e o *new wave*, era vigoroso em sua fala, tinha carisma, mas sua poesia não era tão afiada quanto a performance. Seu número mais conhecido era “*Eu tenho medo*”, poema que tinha esse verso por refrão, e que mais tarde se tornou canção nas apresentações do grupo. Anderson participou do CEP 20.000 em sua primeira fase, e chegou a publicar um livro, *Diário da Insônia*. Formado em Marketing, professor da Universidade Estácio de Sá, teve seu tempo mais e mais consumido pela academia, tornou-se coordenador de curso e gradualmente foi se distanciando da poesia, saindo do circuito.

Bruno Levinson, colega da Comunicação Social da PUC-Rio, atravessou boa parte da movimentação cultural carioca da década de 90. Sua expressão oral era marcada pela língua presa, que fazia ressoar seus erres antecidos por consoantes, como no seu próprio prenome, “Bruno”, que falado por ele soava como “bgruno” ou “bguno”. Seus poemas em geral contavam histórias com finais cômicos ou patéticos, ou se baseavam em trocadilhos, jogos de palavras. “*A Rádio Grafia traz até você / o último sucesso / da parada / cardíaca*”. Cito de memória, mas essa era a pegada de Bruno. Utilizando sua peculiaridade oral com humor, Bruno era carismático, falava bem, com desenvoltura. Além disso, era um dos líderes do grupo, especialmente no que dizia respeito à produção, às articulações políticas, divulgação, estratégias de ação. Essas qualidades tornaram Bruno um importante produtor cultural no Rio de Janeiro, que concebeu, entre outros projetos, o Humaitá pra Peixe, festival anual de música no Espaço Cultural Sérgio Porto, que durou duas décadas e movimentou a cena musical alternativa da cidade. O Boato fez um concerto memorável numa das primeiras edições do evento, em 1994, tocando na mesma noite que Jorge Mautner, que tomou-se de amores pelo grupo.

Flavinho Passarinho era um *hippie* extemporâneo, que estudou na PUC por uns 10 anos e acabou sendo jubilado, se não me engano. Personagem folclórico na universidade, em meados dos anos 90 criou a banda Urubu Sertão, que teve uma trajetória relevante na cena musical alternativa carioca, isto é, circuito universitário, CEP 20.000 e eventos similares. Em 2007 o grupo lançou seu CD, e pouco tempo depois a banda se extinguiu. No Pô,Ética Flavinho fazia uma interessante mistura de poemas e música, ele próprio tocando instrumentos como congas e violão. Não era exatamente canção, mas poemas falados ao som de bases

rítmicas, quase rap, quase coco, cantando mazelas e belezas de seu bairro, Copa (com influências de outro “proto-rapper” já citado, Mr. Fawcett). “*Garimpo de Serra Pelada em Copacabana*” era seu *hit*, composição engenhosa de palavras, cheia de aliterações e jogos verbais na construção de um painel caótico daquele bairro extraordinário que, além de Fausto e Flavinho, também abrigava o Boato.

Tiago Santiago era um dos poucos integrantes que eu conhecia antes da existência do grupo. Tiago havia sido meu professor de teatro num pequeno curso do Leblon, alguns anos antes. Ator, diretor e autor teatral, Tiago era um dos mais maduros do grupo, com Anderson, Heuber e Emmanuel, este o mais velho. Com sua experiência anterior de ator, entrar em cena não era problema para Tiago, que dispunha de calma e técnica. Seus poemas eram mais sofisticados, com referências literárias e históricas, e uma dicção peculiar. Também transitava pelo registro mais lírico, sem perder sua verve irônica: “*Já vai longe a guerra/ entre homens e mosquitos / quanto mais tentamos matá-los / tanto mais eles tornam infinitos*”.

Não consigo me lembrar se foi Tiago quem me convidou para uma apresentação do grupo pela primeira vez. Talvez tenha sido Macarrão, de quem me aproximara na PUC, ou Bruno. Acompanhei-os num “atentado poético” no metrô, falei poesia com eles. Foi uma experiência intensa, que logo quis repetir. Voltei uma ou duas vezes. Realmente, a sensação era de praticar algo ilegal, como um assalto. Assalto poético talvez fosse um nome mais adequado. O bem que tomávamos do público, seu sossego. Ainda nos anos 90, Tiago começou a escrever para a televisão. Começou na TV Globo e em alguns anos foi para a Record, onde fez sucesso com um *remake* de *A Escrava Isaura* e depois com uma novela sobre mutantes.

Macarrão é um personagem extraordinário. Já era assim na PUC-Rio, no Pô,Ética, e continua até hoje. Como uma criação de Hamilton Vaz Pereira, com doses de Fausto Fawcett – Macarrão também é “cria” de Copacabana, bairro onde nasceu e vive até hoje. Alto, boa pinta, extrovertido, físico de surfista do Posto 3 e dono de notável gargalhada, Rodrigo Xavier Bruno já foi fotógrafo, ator, surfista, modelo, jogador de vôlei, apresentador e professor. Atualmente se divide entre seu emprego na DataPrev, o posto de diretor do sindicato dos processadores de dados e os campeonatos de surfe de peito. Num torneio recente, disputado no Havaí, obteve um honroso quinto lugar, com um troféu que comprova o feito. Não

se chama mais Macarrão nem admite o apelido; virou Rodrigo Bruno, e de certo modo afastou seu passado performático e excêntrico, sem perder sua personalidade.

Ingressou na PUC-Rio para estudar Economia, plano que não durou muito tempo. Em seu primeiro ou segundo ano, transferiu-se para Comunicação Social, curso no qual nos conhecemos. Foi lá, ao que me consta, que começou sua trajetória performática. André Pessoa, do Boato, descreveu em seu depoimento uma performance que Macarrão repetiu algumas vezes na universidade. Ele se colocava dentro de uma grande lata de lixo, no meio dos Pilotis, pátio principal da PUC, vestido apenas com uma sunga, portando no peito uma faixa com os dizeres “ESTUDANTE BRAZILEIRO”. Lá permanecia por cerca de uma hora, conversando com quem parasse para olhar, trocando idéias, provocando.

Noutra ocasião, convidado para ser o apresentador de um evento produzido pelo Coletivo Cultural no anfiteatro do Planetário da Gávea, resolveu fazer todo o trabalho inteiramente nu, levando apenas o microfone nas mãos. Assim transitava pela platéia, provocando a curiosa reação de constranger o público vestido. Ou seja, o espectador vestido constrangido, sendo entrevistado por um nu à vontade.

Na primeira sessão de poemas no metrô que presenciei, era Macarrão que atacava primeiro. Sua voz, seu porte, seu histrionismo provocavam um choque inicial, mas após alguns instantes cativavam os usuários. O poema de abertura colaborava para isso, tinha um apelo pop: *“Agora vou contar para vocês / a história dos meus super-heróis / Tchan-tchan-tchan-tchan... / Tchan-tchan-tchan-tchan...”*. O poema seguia até o desfecho desconcertante no qual o narrador clama pela existência de um herói *“sem asas, parafusos ou penas / que viesse vestido apenas / de leite, pão e manteiga / e aparecesse para todas as criancinhas no café da manhã / que essa história de Tarzan / já matou muito bicho / e muito índio por aí”*.<sup>14</sup>

Macarrão tinha presença de espírito tão afiada quanto sua presença física. Bom de tiradas, cheio de humor, gargalhada exagerada, jovial e enérgico, poderia ser um excelente apresentador de TV. Atuou sob supervisão de Bia Lessa num de seus Exercícios, a peça *Para acabar com o juízo de Deus*, de Artaud. A direção

---

<sup>14</sup> trecho do poema “Super-heróis”, de Emmanuel Marinho.

era de Márcio Vianna, falecido encenador que teve relevância no início dos anos 90. Não lembro quase nada de seus poemas, sua performance eclipsava seus textos. Ficou um verso, um refrão, que Macarrão repetia: “*pedra sofre menos que planta?*” Macarrão era a cara do Pô,Ética. Sua inteligência viva, seu humor corrosivo, sua sede de expressão marcaram muito o grupo. Não foi por acaso que ele escolheu um poema de Emmanuel Marinho para falar no metrô.

Emmanuel era um caso à parte. Poeta por vocação, poeta da vida inteira. Graduado em Psicologia em São Paulo, Emmanuel nasceu em Dourados, Mato Grosso do Sul, no fim da década de 50. Começou a escrever poesia ainda menino, e na escola já se destacava não apenas por sua escrita, mas pela maneira que falava os poemas que escrevia.

Seria incongruente estender-me demais sobre Emmanuel neste trecho sobre o Pô,Ética, grupo que para ele foi apenas mais uma passagem em sua extensa trajetória artística, ligada à poesia e ao teatro. Atuou no *Exercício n.º 2* de Bia Lessa, na ópera *Matto Grosso*, de Gerald Thomas e Phillip Glass, no curta *Caramujo Flor*, de Joel Pizzini, entre tantos outros trabalhos. Dirigiu peças, fez espetáculos solo, lançou CD de canções e poemas, e há alguns anos roda o país fazendo espetáculos, oficinas e conferências.

Emmanuel era o diferencial nos espetáculos do Pô,Ética. Árdua tarefa teria o poeta que viesse a se apresentar depois dele. Manu hipnotizava o público de tal maneira, sua voz, seu gesto, sua presença exerciam tamanho magnetismo, que não era incomum irromperem acessos de choro convulsivo ao fim das apresentações, como uma vez testemunhei. Seus temas eram principalmente ligados às questões sociais, à questão indígena, aos problemas do campo. Artista engajado, desde muito novo participou de movimentos políticos em sua cidade natal, depois em São Paulo, no Rio e numa rede latino-americana de produtores culturais, da qual foi diretor.

Não sei que capricho da memória me traz agora, enquanto escrevo este texto, a curiosa lembrança do comentário que Jô Soares fez a seu respeito, quando o Pô,Ética foi entrevistado em seu programa, ainda no SBT: “*Você é a cara do Van Gogh!*”. O comentário não viria ao caso, não fosse o pintor holandês personagem de um poema de Manu: “*o amarelo de Van Gogh me perturba*”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Verso de poema de Emmanuel Marinho.

Mas, principalmente, pode dar idéia da projeção que o grupo de poetas alcançou, com entrevista no Jô Soares Onze e meia, programa de alcance nacional, com grande audiência e repercussão. O Pô,Ética foi referência para muita gente, no Rio de Janeiro daquela época. Entre essa gente estava, com certeza, a gente, do Boato.

Não creio que o Pô,Ética tenha tido conhecimento do trabalho que a Nuvem Cigana havia desenvolvido na década anterior. Se teve, não foi um contato direto; eram jovens demais para terem presenciado as Artimanhas. A obra d’Os Camaleões sim, foi uma referência que três dos seus integrantes citaram, quando entrevistados por mim para a tese.

O Pô,Ética é um elemento importante na linhagem da poesia falada carioca e, ainda que poucos registros tenham ficado de seu trabalho, é fundamental que se conheça melhor sua trajetória. Difícil conceber a existência do Boato, seu surgimento, sem a ebulição provocada pelas apresentações públicas do Pô,Ética. O grande número de integrantes, cada um apontando numa direção, cada um trazendo sua onda estética, também serviu como referência para o Polvo, embora suas ambições fossem bem diferentes, seus métodos muito distintos. Uma questão que foi crucial para o grupo, motivo de discórdia entre seus integrantes, era a definição da natureza do Pô,Ética. Seria um grupo ou um movimento? Aqueles que desejavam a profissionalização defendiam que fosse um grupo, e fechado; os que pensavam mais na atuação política e na realização, pretendiam que fosse um movimento.<sup>16</sup> Esses foram entusiastas do Boato, quando nosso coletivo surgiu; dele se aproximaram, sendo em grande medida incorporados. Perguntei a Macarrão porque ele decidiu não entrar no Boato, naquela época de formação. Ao que ele contestou: “*Mas como não? Eu era do Boato! Sempre me considerei do Boato*”. Tenho certeza que qualquer boateiro endossará sua afirmação. Nesse sentido, o Boato se reafirma como coletivo, como grupo aberto, poroso. Mesmo que os que subissem ao palco fossem, em geral, aqueles comprometidos com as reuniões e ensaios, a presença de agregados como Macarrão, Bruno Levinson, Fabiana Egrejas, Juca Filho, Celso Azevedo e outros, foi definitiva para a formação do Boato.

---

<sup>16</sup> Interessante notar que o termo “coletivo” não fazia parte do vocabulário da época. Não se falava nesse conceito, salvo talvez em grupos de artes plásticas, de onde o termo, como o utilizamos hoje, se originou.

## 7. Alguma cena universitária

*para ser Garrincha na vida / não precisa de escola*

Cabelo

O ano de 1989 foi intenso. No mundo, a profunda transformação simbolizada pela queda do muro de Berlim. O eixo político do planeta se deslocava, e esse movimento era perceptível, palpável. São encenações, representações exteriores que produzem imagens, narrativas, repercutem, fecundam imaginários: a queda do Muro, o ruir das Torres Gêmeas. Mudanças de era.

No Brasil, a primeira eleição presidencial direta desde 1961. Após os recentes movimentos de abertura política e de anistia, ainda sob a égide dos militares, os processos democráticos voltavam a se estabelecer, as instituições a recuperar sua autonomia. A agitação política nas universidades era grande. Batalhas se travavam entre apoiadores e entusiastas de cada uma das duas linhas principais da esquerda, representadas pelo trabalhismo populista de Leonel Brizola e o sindicalismo, aliado a certa intelectualidade, de Lula. Havia candidatos liberais, como Guilherme Afif Domingos; candidatos da direita, como o eterno Paulo Maluf. Outro candidato, azarão absoluto, apostava num forte trabalho de marketing político realizado junto aos meios de comunicação de massa. Tenho viva na memória a cena de minha avó me mostrando a revista *Veja* que trazia na capa a foto do tal candidato, Fernando Collor de Mello, do qual jamais ouvira falar. A manchete tornou-se célebre e, naquele momento, seu epíteto: *o caçador de marajás*.

A atmosfera da eleição dominava as universidades. Para as gerações nascidas nas décadas de 50 e 60, e nos primeiros anos de 70, algo inédito iria se passar. Votar para presidente da República, um acontecimento extraordinário. Uma impressão de ‘ordem democrática’, de país civilizado, que proporcionava a essas gerações (gente entre 16 e 40 anos) um novo alento para com o Brasil.

Na PUC-Rio, microcosmo no qual se desenrola o início desta história, o ambiente não era diferente. A campanha deslanchava, com faixas, cartazes, pequenas bancas dos principais partidos, bandeiras, debates. A agitação política desta universidade vinha de algum tempo, notadamente desde meados dos oitenta. Havia duas linhas principais: uma mais ortodoxa, que praticava a política estudantil tradicional, ligada aos partidos de esquerda estabelecidos: PC do B, PDT, PT. E outra linha, mais independente, praticava a política mais pragmática, ligada à produção de eventos culturais, festas, iniciativas sociais. Em 1986, por exemplo, um grande festival de artes foi realizado na universidade por ativistas desta segunda linha. Era a *A vã premiere do cometa Halley*, que promoveu uma semana ininterrupta de eventos de todas as linguagens artísticas na PUC.

Porém a política institucional da universidade foi se movimentando no sentido contrário, e várias restrições começaram a ser impostas pela reitoria. Uma das mais visíveis foi a interdição da venda de bebidas alcoólicas dentro do campus. Em 1988 houve o jornal *A Matraca*, editado e produzido por Gisela Campos, aluna de jornalismo, hoje escritora e publicitária. A *Matraca* consistia numa folha de A4 diagramada e impressa, que era afixada nas colunas do pátio central, os pilotis. Com o fechamento político da PUC, a ordem aos seguranças era de retirar o jornal. Fizemos uma campanha pela liberação do jornal, e permissão de sua circulação e fixação. Inútil, os guardas arrancavam a folha, mal havia sido colada.

Outro jornal, este no formato A5 (uma folha A4 dobrada uma vez, na horizontal), circulou em 1989. Tinha o nome pouco original de *Jornal Zinho*, dadas as suas pequenas dimensões. Quem o editava era o jornalista Lula Branco Martins. Chegamos a colaborar neste jornal, os integrantes do então recém-criado grupo. Samuel publicou um ótimo texto sobre o Boato, descrevendo nossos primeiros passos.<sup>17</sup> Eu publiquei ali um ou dois poemas, e o artigo *Boato provoca Celacanto*, texto que refletia sobre o coletivo e o colocava em perspectiva a um outro agrupamento de alunos e professores que começava a atuar naquele ano na PUC, o Coletivo Cultural.

---

<sup>17</sup> O artigo de Samuel, reproduzido no anexo virtual. O meu, no corpo da tese, na página 106. Revendo-o agora, chama a atenção a afirmação categórica “Boato é político”. A despeito da ingenuidade do texto, contém boa parte do “programa” de ação do coletivo, embora aposte mais no Coletivo Cultural que no Boato.

O Coletivo era formado por alunos de diversos departamentos, principalmente do curso de Artes, que tinha em seu corpo discente o professor-guru Urian Agria, pintor, ex-militante de esquerda. Urian, um paraense carismático e divertido, era amado por seus alunos, que se tornavam amigos e discípulos do mestre. A proposta do Coletivo Cultural era mobilizar a política universitária através de ações culturais, algo que já fazíamos, embora sem planejamento ou programa explícito. Assim o Boato foi assimilado pelo Coletivo, e integrava suas ações e eventos.

Dentre os mais importantes eventos produzidos pelo Coletivo Cultural, cujo símbolo era um círculo laranja, estão o Dia do Meio Ambiente (1990), que foi proibido pela universidade e mesmo assim realizado pelo grupo; o Canta João do Vale (show beneficente para o cantor maranhense, que havia sofrido um derrame e não tinha recursos para custear o tratamento), realizado no anfiteatro do Planetário, espaço precioso da cidade ainda hoje subutilizado por questões de ruído na vizinhança; a festa junina, exposições no Solar e um evento de música e poesia na concha acústica na PUC – destruída na primeira década do novo milênio para dar lugar a umas poucas vagas de estacionamento.

O Coletivo, que no princípio era estimado pela universidade, se tornou *persona non grata* após resolver manter um evento que a PUC havia resolvido proibir. Seria a comemoração do Dia do Meio Ambiente, na qual faríamos protestos pelos assassinatos frequentes de líderes ambientalistas (Chico Mendes havia sido morto há pouco mais de um ano), performances nos pilotis, shows. Depois do evento ter sido realizado à revelia da reitoria, os participantes do Coletivo Cultural foram convocados a depor na Vice-reitoria, intimados por telegrama. Lembro vagamente de ter comparecido, falado, e nada mais ter acontecido depois. Luciana, estudante de Artes que estagiava no Solar, foi afastada e perdeu a bolsa. Ela era negra, e foi a única efetivamente punida. Mesmo assim, seguimos com os eventos e atividades.

Duas décadas depois, vários integrantes do Coletivo Cultural voltaram a se encontrar, desta vez para homenagear o professor Urian, pelo seu aniversário de 70 anos. Cotizaram-se e ofereceram uma exposição no Solar, uma semana de eventos na PUC e passagens aéreas para ele e sua esposa virem de Recife, onde vivem atualmente. Um exemplo raro de relação professor-aluno, demonstração de gratidão dos estudantes formados por Urian.

## 8. Outra gênese

*Repetir repetir - até ficar diferente.  
Repetir é um dom do estilo.*

Manoel de Barros

Atendendo à convocação de um aluno chamado Samuel, que organizava uma exposição de poemas nos Pilotis da PUC, doze ou treze estudantes do curso de Comunicação Social se encontraram no Solar Grandjean de Montigny. Cada um deles teria um painel para expor seus poemas, que ficariam montados por um mês no local de maior circulação da Universidade.

Era o mês de junho, e alguns participantes do evento resolveram fazer um recital para inaugurar a exposição. Naquele momento, em uma tarde nublada do inverno de 1989, sete alunos do curso de Comunicação Social provocaram um acontecimento nos Pilotis da PUC. Eu, que trabalhava como ator desde 1987, fiquei impressionado com a intensidade da coisa toda. Não que o ato de fazer uma *performance* fosse algo novo para mim. A força do evento residia noutra coisa: os textos que eram falados, todos, eram poéticos. De melhor ou pior qualidade, mais ou menos densos, clássicos ou próprios, os poemas saíam, lidos ou decorados, e encontravam uma audiência ávida por uma palavra viva. Uma fala diferente. Que não fosse texto teatral, diálogo, propaganda política, incitação pública. E que, de alguma maneira, fosse tudo isso também. Mas que tratasse do grande mistério, que trouxesse o pasmo essencial da existência, o vão entre um ser e outro, entre cada sensibilidade e o mundo.

*Todo poeta tem uma barriguinha.  
 Todo poeta é mãe.  
 É fecundado por todos os poros  
 e tem uma enorme vagina  
 por onde ele se vaza.*<sup>18</sup>

Esse dia mudou a minha vida e a de outros seis indivíduos ali presentes. Sem nos darmos conta, havíamos começado naquele instante um grupo de poesia, que viria a se encontrar uma ou duas vezes por semana para ler poemas, apresentar textos próprios ou de outros autores (contemporâneos ou não), discutir música, arte, política e jogar futebol num terraço de Copacabana. A esse coletivo de criação e produção chamamos Boato, nome que progressivamente se espalhou pelo Rio.

Sem que fizéssemos divulgação ou qualquer esforço nesse sentido, passamos a ser chamados para eventos diversos, tanto no ambiente universitário quanto fora dele. O convite mais importante nos foi feito pelo escritor Guilherme Zarvos: participaríamos do “*Terça-feira Poética*”, evento que durante dois meses apresentou o melhor da poesia e da crítica contemporânea no Rio. Antônio Houaiss, Ferreira Gullar, Gerardo Mello Mourão e João Cabral de Mello Neto falaram no teatro da Faculdade da Cidade, na Lagoa. O evento, idealizado e produzido por Zarvos, era dividido em dias temáticos, que apresentariam a cada semana um poeta consagrado, um novo autor e um crítico. O dia que coube ao Boato foi o “Tropicalismo e a Nova Poesia”, que contou com apresentação de Chacal e palestra de Heloísa Buarque de Hollanda.

O poeta e a crítica ficaram impressionados com a apresentação do grupo. Ela, em sua fala, considerou o trabalho do Boato como um prosseguimento da “linha evolutiva” – usando o antigo conceito de Caetano Veloso – que ia do Tropicalismo à Poesia Marginal. O termo de Caetano, utilizado em relação à MPB, pensava a música brasileira como fenômeno linear, cronológico. O curioso é que essa associação entre o trabalho do grupo e a MPB parecia antever o destino do Boato, que anos mais tarde passaria de coletivo radical de poetas a banda pop

---

<sup>18</sup> Poema de Cabelo, falado no evento.

brasileira. (É verdade que nessa performance utilizávamos uma guitarra, o que pode ter sugerido à Heloísa a associação.)

O encontro com Guilherme Zarvos e Chacal, a quem conhecemos na ocasião, foi fundamental para que o Boato viesse a colaborar de maneira decisiva na criação de um novo evento poético, o CEP 20.000, Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro. O coletivo participou do primeiro CEP, em agosto de 1990, no Espaço Cultural Sérgio Porto. Junto a artistas mais experientes, de outra geração, como Emmanuel Marinho, Mano Melo, Tavinho Paes, Alex Hamburger, Márcia X, Aimberê César, Carlos Emílio Correia Lima, Artur Omar e os próprios Zarvos e Chacal, o Boato ajudou a configurar um espaço radical de experimentação artística no Rio de Janeiro. O Sérgio Porto, teatro inaugurado em 1986, encontrava sua vocação como palco vanguardista da cidade, ponto de encontro da juventude ávida por novas informações, pós-adolescentes que buscavam algo além da praia e da azaração nos baixos.

Ambiente paralelo ao CEP em termos de efervescência cultural foram as oficinas artísticas do Galpão das Artes, no MAM. O museu, importante centro de arte e pensamento nos anos 60, há muito estava esvaziado como espaço cultural, em evidente ocaso. A abertura do Galpão das Artes, em 1990, foi um golpe na pasmaceira, um raio criativo inspirador que caiu no Aterro do Flamengo. Figuras seminais como Hélio Eichbauer, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, Caetano Veloso e outros circularam por ali, ministrando palestras, seminários e cursos.

Por isso o advento do CEP foi uma espécie de explosão. Todas as turmas inquietas e espertas de adolescentes, jovens e adultos que se reuniam no Galpão das Artes, e se encontravam no Posto 9, no incipiente Baixo Gávea e em outros *points*, foram desaguar no CEP 20.000, despejar sua produção, suas questões, suas buscas, sua fome. Da primeira edição pouco me resta na memória. Algumas cenas esparsas, a força da palavra de Emmanuel Marinho, a tensão e o tesão à flor da pele da galera, o Boato entrando em blecaute, acendendo fósforos e falando poemas curtos, a verborragia de Tavinho Paes. Um dos números do Boato foi a apresentação da primeira estrofe de *Os Lusíadas*, falada por mim, num sotaque de português de piada, sentado no alto da antiga escada do mezanino, com um tapalho de plástico. Mais de uma década depois, eu mencionaria (em entrevista para o documentário *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos) este momento como um símbolo da inauguração do CEP, do advento de algo novo, o épico de Camões fundando

um país, e aquela tribo utópica ali no Humaitá, fundando um espaço, nossa pequena nação.<sup>19</sup>

Desde seu início, o Boato flertava com a música, pois alguns de seus integrantes tocavam instrumentos e compunham canções, e não ignoravam que “*a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da música*”.<sup>20</sup> Em 1993, veio a decisão de transformar o grupo em uma “banda de poesia”, que utilizaria a música como suporte de sua expressão poética. A idéia era ampliar o alcance, irradiar ainda mais a mensagem, estender a voz. Alguns integrantes questionaram o projeto. Samuel, que teve seu plano de publicar uma antologia de poemas do Boato ignorado, não quis saber de banda e deixou o grupo. Celão e Justo contam terem ficado reticentes com a proposta. E eu, que acreditava que o caminho era radicalizar ainda mais o trabalho na cena, aprofundando a pesquisa iniciada com o espetáculo teatral *Mundo Animal* (apresentado em dezembro de 1991, na Casa de Cultura Laura Alvim), cedi à vontade da maioria. A partir de 1994, o Boato começou a se tornar uma febre no circuito alternativo do Rio de Janeiro; mas só em 1998 lançou seu CD *Abracadabra*, com canções e poemas, que obteve elogios de artistas como Jorge Mautner, Waly Salomão, Lulu Santos e Lenine, entre outros.

Com o fim do milênio, o grupo se dissolve, e seus integrantes se dispersam. O fim de um projeto cercado de expectativas, não apenas da nossa parte, mas do nosso público no Rio e da gravadora que produziu o disco (Warner), trouxe um impacto, um rompimento na vida dos integrantes. Depois de onze anos trabalhando juntos, difícil retomar a singularidade, a criação individual, reencontrar uma estética própria, desvinculada daquela desenvolvida pelo coletivo por tanto tempo.

---

<sup>19</sup> Guilherme Zarvos inclui um trecho deste depoimento em sua tese sobre o CEP, *Branco sobre branco*.

<sup>20</sup> POUND, Ezra. *ABC da Literatura*, pág. 22.

POLVO, UM POLVO, O POLVO.  
NÃO HÁ FORA DO POLVO,  
NÃO HÁ DENTRO. NADA EXISTE  
QUE NÃO SEJA POLVO,  
ESTRITAMENTE POLVO,  
TENTÁCULOS. SEM DUALIDADE,  
SEM ILUSÃO OU VERDADE, SEM  
MEMÓRIA OU PALAVRA,  
POLVO.

## 9. DIÁRIO: deriva acerca da poesia falada

*Voix, dénégation de toute redondance,  
explosion de l'être en direction de l'origine perdue –  
du temps de la voix sans parole.*

Paul Zumthor

Estou na BNF (*Bibliothèque nationale de France*) lendo Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. O mergulho do autor nas questões da oralidade, da literalidade, da transmissão oral, da voz, da palavra falada, produz incontáveis achados brilhantes, reflexões inteligentes e profundas sobre essas questões. Traça trajetórias da literatura e da poesia oral, esta atividade ancestral. Mas como estabelecer ligações, criar conexões entre seus conceitos sofisticados e a realidade chão-a-chão de nossa cena?

Como tecer um novo pensamento, utilizando os conceitos chave destes escritores e pensadores que esmiuçaram a questão da poesia oral e da palavra performatizada em contextos inteiramente distintos? Como elaborar uma teia que comporte e sustente e transmita tudo que vibrava tão intensamente, que se comunicava, buscava saídas, achava brechas, cruzava a cidade, que não tinha partido, aquilo que precisava ser dito, e vivido, em alto e bom som, em público, no Humaitá, ao pé da serra, em Fragoso, em Pau Grande, num hospital psiquiátrico feminino do Rio Comprido, em Niterói, em São Gonçalo, no Engenho de Dentro, na Lapa, na Lapa ainda abandonada à sua sorte, na Lapa dos bandidos e travecos e meninos cheirando cola debaixo dos Arcos, na Lapa do Circo Voador caindo aos pedaços com a lona aos trapos, camarim e palco cheios de goteiras, na Lapa da Fundação São Martinho, nas cachoeiras do Horto, nos Primatas, nas Paineiras, na praia de Ipanema, no Posto 9, no Arpoador, na Barra da Tijuca, em Santa Teresa, em Cascadura, em Vista Alegre, na Praça XV, o que é que estava se passando ali? O que se intercambiava com tanta voracidade, o que tanto se traficava a troco de nada, o quê?

Quem tanto vinha buscar conosco essa mutuca verbal, essa informação, esse alô, esse axé, o contato direto, cara a cara, voz na orelha, olho no olho? E nós, o que procurávamos, com tal voracidade? Aquela eletricidade toda, o que a gerava? As conexões rápidas, diretas, anteriores ao mundo virtual que sequer antevíamos, mas efetivamente praticávamos, nossas redes tão intensas quanto *facebooks* e *orkuts* e *instagrams* e *twitters* e *whatsapps* e o que mais vier, nossas redes efetivas, reais e virtuais, antes da telefonia celular.

Não havia nada que nos parasse, nem terra que nos parecesse inóspita ou indesejada, o Rio de Janeiro era uma grande rede a ser conectada, nós a conectávamos, nós não digo só o Boato, digo a rede na qual circulávamos: CEP 20.000, Cambralha, DCE's da UniRio, da UFRJ, da FACHA, circuito universitário antenado, Pô,Ética, Ágora Agora, portanto Ericson Pires, Guilherme Zarvos, Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Jarbas Lopes, e Zona Franca, Atrocidades Maravilhosas, Fumacê do Descarrego, Fala Palavra, turma do posto 9, do Baixo Gávea, Empório, Circo Voador, e assim se torna mais claro para mim, pouco a pouco, que esses nomes mencionados, esses coletivos, essas regiões e suas forças, estiveram sempre empenhados na luta por uma cidade melhor, mais integrada, pela arte disseminada por todas as classes sociais, bairros, escolas, pela arte como princípio de integração, arte como educação humana, de disciplina e rebeldia, de desafio e de busca de harmonias possíveis, de solidariedade e investigação, de desenvolvimento humano e social.

Ainda assim, ainda que à medida que escrevo se torne mais clara a rede, o assunto, o objeto, ainda assim se evidencia que a luta, a luta que empreendo aqui, não é análoga à nossa luta de então; nossa luta era coletiva, partilhada, e mesmo que o que por vezes regesse fosse o desejo individual de realização pessoal, a vontade de “fazer sucesso”, de “se dar bem”, havia uma motivação de multidão, espírito coletivo comum, lutávamos, procurávamos nos associar, trabalhar com os nossos, abrir espaços, expandir as conexões, somar forças no sentido de transformar a cidade, os contextos, as pessoas – a começar por nós mesmos.

Não era algo programático, como o que se passou em Recife com a cena Mangue. A ótima dissertação de Roberto Azoubel, *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna*, mapeia com clareza o movimento intenso e a grande transformação pelas quais a capital pernambucana passou na década de 90, portanto em simultâneo com a narrativa que aqui se desenrola. Intervenção

política pelos caminhos da cultura. O texto deixa claro que essa movimentação foi programada, planejada, como resposta às terríveis condições de vida no Recife de então – miséria extrema, violência exacerbada, precariedade social e econômica. A este cenário, o movimento vinha propor alternativas, novas perspectivas para a juventude local. No núcleo articulador deste projeto, Francisco de Assis França, o Chico Science, Fred 04, Renato Lins, Hélder “DJ Dolores” Aragão, Hilton Lacerda e outros nomes mais ou menos conhecidos da cena Mangue, produziam manifestos, atividades, encontros, programa de rádio e até uma rádio web, iniciativa pioneira na América Latina. O Mangue, ou Mangue Beat, é um caso a se estudar mais profundamente, seus resultados efetivos em Recife e sua irradiações pelo Brasil e pelo mundo são hoje incontestes. Resultados estéticos, políticos e sociais.

Após a recente tragédia ocorrida na boate em Santa Maria (RS), em janeiro de 2013, a Prefeitura do Rio fechou quase todas as casas de espetáculo da cidade. Assim, de uma vez, sem aviso ou mediação. Inclusive vários espaços geridos pela Rede Municipal de Teatros, órgão da própria prefeitura. Essa medida autoritária e demagógica teve um efeito colateral importante: a classe artística carioca (das artes cênicas) começou a se mobilizar politicamente, ou melhor, retomou a mobilização há muito estagnada. Uma manifestação foi realizada em frente ao prédio da Prefeitura, conhecido como “Piranhão”. E, depois de lá, outras reuniões foram feitas. Daqui de Paris, vi as fotos da reunião no Facebook. Muita gente, diversas gerações, com predomínio de jovens. Bonito de ver. Bonito poder voltar a acreditar num outro modo de se pensar política cultural na cidade do Rio de Janeiro. Aliás, não num outro modo de se pensar, mas simplesmente em se pensar, efetivamente, alguma política cultural, propor alternativas.

Nos anos 90, o contexto era outro. Ainda existia a RioArte, órgão importante (para o teatro, as artes cênicas, a literatura, as artes plásticas, a música) da Prefeitura do Rio, que dividia com a Secretaria de Cultura do município as ações em determinadas áreas da Cultura. “O” RioArte, como era chamado o órgão, fazia parte do organograma da Secretaria de Cultura. Com considerável autonomia, no entanto. Teve dois diretores importantes: Tertuliano dos Passos, e o poeta Gerardo de Mello Mourão. Eram quadros progressistas, incentivadores de iniciativas artísticas inovadoras, e o RioArte entrou como parceiro do CEP 20.000 no seu início, garantindo sua execução. Guilherme Zarvos, filiado ao PDT (foi

cunhado de Darcy Ribeiro, com quem trabalhou diretamente como assessor), tinha boa entrada ali. Carlos Emílio Corrêa Lima, notável escritor cearense ainda não devidamente conhecido, trabalhava no RioArte, como editor do jornal literário *Letras & Artes*. Esse jornal é outro caso interessante: um órgão oficial de comunicação que apresentava, de maneira ousada, alguns dos novos escritores e artistas que em alguns anos viriam a se tornar o *mainstream* da cultura brasileira, naquele momento ainda pouco conhecidos.

Carlos Emílio também estava presente na fundação do CEP, e durante os primeiros anos do evento tornou-se figura emblemática do movimento. Nem tanto pela qualidade de seu livro *Cachoeira das Eras* – que não era distribuído, mas lançado contra o público por seu autor –, mas principalmente por suas “interrompeças”: intervenções deliberadas em apresentações de outros artistas, invasões de palco. Isso foi se repetindo com tal frequência com o Boato (o grupo parecia exercer algum magnetismo sobre ele) que alguns de nós tínhamos verdadeira repulsa ao escritor. Cheguei a detestá-lo, embora sentisse também certa fascinação por sua inteligência, por sua oratória, e pelo fato dele ser cearense.

Difícil dar idéia da potência daquele momento, da intensidade do movimento que circulava na época da criação do CEP nos seus primeiros anos. Uma vez compreendido isso, fica mais fácil entender que a poesia falada da qual eu pretendo falar, e falo agora, não é a poesia oral, não são formas populares, é algo que difere da conceituação clara e bem construída de Paul Zumthor. Tem relações difusas com o popular, e também trabalha com a transmissão através da oralidade. Mas compreende muitas outras coisas. Compreende, além do *corpo* (que Zumthor considera), a *atitude*. A performance de Zumthor adicionada do rock. O corpo em cena, o corpo que se funde em palavra, a *presença* do autor do poema, a vibração de sua voz (que também é seu corpo – a expansão de seu corpo, diz Zumthor) reverberando nos tímpanos dos presentes, nos gestos que acompanham ou não a sua fala, na intensidade de seu olhar, nos nervos retesados do pescoço, nas mãos crispadas ou golpeando o ar, segurando o microfone, puxando os cabelos, agarrando algum objeto.

Este corpo compreende o corpo do coletivo. O bonde, a turma, a galera, a comunidade, a tribo. A tribo do CEP, por exemplo. Mas não apenas: poetas performers atores bailarinos músicos de rock cantores de samba circenses agitadores culturais pós-hippies neo-desbundados engajados em movimentos

sociais em movimentos culturais em ações de saúde coletiva e eventualmente até em política partidária. Por isso causa desconforto igualar a nossa “poesia falada”, a ação dos participantes do CEP, à “poesia oral” no senso estrito estabelecido pelo autor suíço. A nossa poesia falada compreende, e não pode deixar de compreender, *a ação política*, a intervenção no corpo da cidade, nos diversos espaços cavados e/ou descobertos por nós, ativados, retomados, ocupados pela tribo idiossincrática do CEP. É disso que trato aqui.

A nossa poesia falada compreende fundamentalmente o encontro. A busca por novos públicos, o público colocado num outro lugar, bem distinto do público do teatro tradicional. Nesse caso, o público paga o ingresso, assiste ao espetáculo, aplaude e depois vai embora. Volta para casa e o espetáculo passa a ser uma lembrança, quando não é totalmente esquecido, desaparecendo para sempre nos labirintos da memória. No caso do CEP, não. Seja no Sérgio Porto ou em qualquer outro espaço em que foi apresentado, a intenção era outra, muito diferente. O contato inicial poderia se dar no palco, mas nunca deveria se restringir a ele. O diálogo entre performer e platéia era necessário, fundamental. Não havia delimitações rígidas entre palco e platéia, entre artistas e público. O encontro se dava, desde o início, dentro do Espaço Cultural Sérgio Porto, na porta do teatro, ou ainda no posto chamado de “Saideira do Humaitá”. Alguém apelidou o teatro de Espaço Cultural Perto do Posto, uma piada com a evidência de que, para o CEP, o balcão de vidro do posto de gasolina que nos servia álcool era uma extensão do teatro.

A própria movimentação do CEP incluía isso em seu formato, desde o início. O Chacal vivia tentando “botar ordem”, até que um dia compreendeu que essa “desordem” era constitutiva do CEP. Zarvos sempre intuiu isso, e passou a estimular cada vez mais a movimentação. A inquietação não se limitava a quem subia no palco para apresentar algo. A inquietação estava por toda parte, e não seria coerente tentar oprimi-la na platéia. O movimento era constante, pessoas saíam, pessoas entravam, circulação permanente. Havia um núcleo mais concentrado, que permanecia em geral sentado e atento, mas grande parte do público era circulante. Isso fazia também com que volta e meia alguém subisse no palco, sem ser convidado. A geografia do Espaço Cultural Sérgio Porto favorece isso. Pensado como sala multiuso, reversível, para espetáculos mais experimentais de teatro, dança e música, a sala é inteiramente remodelável. O palco é constituído

por praticáveis que podem ser removidos facilmente. Já houve CEPs com palco e sem, com platéia de teatro italiano e arena, com passarela tipo teatro Oficina, com o espaço todo vazio. Essa flexibilidade do espaço tinha tudo a ver com o espírito do CEP. E foi incorporada, aos poucos, por Chacal e Zarvos, bem como pelos outros realizadores. Em geral, era a peça de teatro que estava em cartaz no teatro na época que determinava a disposição da cena e da platéia.

O Boato era o *enfant terrible* do CEP. Anarquia e liberdade radical eram suas premissas. Deboche, alguma violência, surpresa, presença. Depois das primeiras edições, ficou convencionado que o Boato fecharia o CEP. Por dois motivos: o primeiro era que como nunca se sabia exatamente o que o Boato iria apresentar, era mais seguro colocá-lo no fim do evento, para evitar surpresas desagradáveis – como o episódio da performance dos mendigos, que chocou a audiência. E o segundo, talvez mais importante, por uma questão de percepção dos fatos: o público esperava pela apresentação do Boato. Muita gente ia ao CEP para ver o Boato; mesmo o público geral, que ia ver “o que rolasse”, sabia que aquele bando poderia apresentar qualquer coisa, e que valia a pena esperar para conferir. A cada apresentação, uma surpresa, uma provocação, um chiste; a cada performance, algo inteiramente novo era lançado à cena; cada espetáculo consistia num evento único, irreproduzível.

Interessante pensar em que medida essa característica se perdeu conforme o Boato se profissionalizava, mais e mais, como banda de música, como espetáculo de entretenimento. Os objetivos passaram a ser outros. A meta inicial (supondo que houvesse meta, e que a meta fosse essa) era provocar um *acontecimento*, um *evento* a cada apresentação. Produzir um acontecimento único, irreproduzível, autônomo no tempo e espaço. Uma performance, em suma. E isso, de fato, se dava. Nesse sentido, estávamos talvez mais próximos das artes plásticas, da performance no contexto da arte contemporânea, herdeira de Joseph Beuys, Hélio Oiticica, Lígia Clark. Portanto encontrávamos imensos nexos, ecos, trocas, com integrantes do CEP mais ligados às artes plásticas, como Alex Hamburguer (também fundador do evento), Márcia X, Ricardo Ventura, Jorge Duarte, Raul Mourão, Ernesto Neto, Artur Omar, Ricardo Basbaum e outros. (Jarbas Lopes veio num segundo momento, e chegou ao CEP por nosso intermédio, não nos conhecemos lá).

Cabelo já era artista plástico, este universo não era estranho para ele. Foi através dele que o Boato entrou em contato com a obra de Joseph Beuys, com seu pensamento. “*Todo homem é um artista*” foi um dos motes de Beuys que me impactou. Vinha ao encontro do nosso pensamento de que a arte está ao alcance de todos, no sentido de desmitificar o artista como “gênio criador”, que recebe inspirações divinas. É artista quem quer, quem se dispõe, quem vai onde o povo está, quem é o povo, quem trabalha por isso. Anos mais tarde vim a saber, não sem surpresa, que essa máxima havia sido emprestada por Beuys a Novalis, poeta romântico alemão. Bem como seu engenhoso conceito de “escultura social”, cujo embrião se encontra também em Novalis.

O que estou ensaiando dizer aqui é que o que chamo de *poesia falada*, no contexto desta tese, o conceito que procuro elaborar é de algo que vai além da poesia oral, simplesmente. Não ignoro a vastidão deste termo, suas raízes na alvorada das eras, antes que qualquer coisa semelhante à literatura pudesse ser sonhada; não ignoro a potência (e a permanência) dos rapsodos pré-homéricos, dos aedos, dos griôs; não acho sequer que muitas características destes não estejam presentes no bojo dessa *poesia falada*. Mas a *poesia falada* é, sobretudo, *atitude*, encontro, performance, num âmbito pós-moderno, talvez.

*Poesia falada* é a articulação da rede, os círculos que se expandem e entrecruzam, as conexões. Domingo agora, depois de amanhã, irei falar poesia num bar aqui de Paris. Isso é *poesia falada*. O espetáculo *Poeria*, que criei e encenei para lançar meu livro de poemas homônimo, é *poesia falada*.<sup>21</sup> Mais adiante estruturarei melhor esse conceito, que agora me surge como fundamental para a tese que aqui se apresenta. Penso que essa nossa *poesia falada* tem traços comuns com a tradição da poesia oral, isso é certo; irei pesquisá-los para comprovar essa hipótese. Mas devo destacar quais serão os traços originais, singulares, distintivos dessa *poesia falada*, cujo movimento, no meu entendimento, nasce e se desenvolve no Rio de Janeiro, tem a ver com a cultura carioca e suas especificidades.

Um momento importante deste movimento se deu com o Boato e suas ações poéticas – e depois com sua atuação como ‘banda de poetas’. As inúmeras performances, os processos de criação, de produção e emissão dos “números

---

<sup>21</sup> Nesse caso, com uma marca própria, o cruzamento com o teatro, o que incomodou a alguns poetas dessa seara, mas que provocou o seguinte comentário de meu editor, Leonardo Guelman: “*essa peça é a sua tese!*”.

poéticos” e seus derivados ajudarão na construção desse pensamento. Nuvem Cigana, Os Camaleões, Gang Pornô, Pô,Ética!, Saliva Voadora, Dignos de Vaia, Fala, Palavra, Ratos di Versos, e outros, fazem parte deste movimento, que veio desembocar em fenômenos inteiramente diferentes (em termos de origens socioculturais ou em propostas estéticas) como o Poesia de Esquina, da Cidade de Deus, o Sarau da Cooperifa e a Poesia Maloqueirista, de São Paulo, para citar apenas alguns. Acredito que esses eventos, de cunho fortemente político-social (no sentido da ocupação de espaços prioritariamente excluídos pelos circuitos culturais, bem como da inserção de seus autores e sua produção) talvez não chegassem a existir ou, pelo menos, não alcançariam a repercussão que tem se essa tradição da *poesia falada* carioca não tivesse existido. E isso é outra constatação irreversível da potência política desse movimento, fato bem discutido por Fernanda Medeiros em seus artigos sobre a Nuvem Cigana<sup>22</sup>, e em sua dissertação e tese, e também formulado por seus integrantes nas entrevistas que compõem o livro *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*, da Azougue Editorial.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> A Nuvem Cigana foi um dos lugares em que se deu nome à obscuridade. Entre o engajamento do CPC e sua coleção de poesia *Violão de Rua* e a Nuvem Cigana, distantes entre si uma década, um enorme abismo separa as concepções de interferência política por meio da poesia. MEDEIROS, Fernanda T. “Afiml, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural”. Revista Gragoatá.

<sup>23</sup> COHN, 2007.

## 10. Transcrição B – Tentáculos: Samuel

### I

*Demorei muito para contar a história dos tentáculos, os sete tentáculos do Polvo. Homens comuns, rapazes da zona Sul carioca – à exceção de um deles, tijucano, Samuel; os outros todos com referências de educação, crescimento, na zona Sul carioca. Embora com fortes influências não-cariocas, todos eles. Um nascido em Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, outro nascido em São Luís do Maranhão, os outros nascidos no Rio de Janeiro, capital. Marcelo Huet Bacellar, Roberto Valente Serra, Luiz Eduardo Franco do Amaral – o autor que vos fala –, André Vinícius Pessoa, Samuel Averbug, todos cariocas. Justo D’Ávila, Justo Marques da Silva d’Ávila, natural do Maranhão, de São Luís. Rodrigo de Azevedo Saad, vulgo Cabelo, natural de Cachoeiro do Itapemirim, capixaba.*

### II

*Samuel Averbug, o mais velho dos sete, ingressou na Pontifícia Universidade Católica no ano de 1986. Samuel era funcionário da Varig. Trabalhava no aeroporto, com aqueles fones na pista, protetores auriculares. Samuel é o tal personagem que, na minha narrativa, entra diversas vezes na sala de aula, interrompe a aula para convocar os estudantes a participarem da exposição de poesia que ele havia inventado. Realmente, não dei crédito àquela figura, não sei porque. Pela voz, pelo jeito que ele falava, pela timidez, pela insegurança, pelo... Ao mesmo tempo, tinha uma pertinácia, uma tenacidade, uma obstinação convincentes. E acho que talvez tenha sido na terceira vez que ele entrou numa sala minha que eu falei “vou participar”. Esse é um elemento muito interessante, pensar na persistência, na pequena obsessão por essa exposição de poesia que ele havia criado, o Samuel. E na tenacidade com que ele convocava as pessoas. Não foi à toa que ele convenceu 16 ou 18. (Eu o entrevistei, e ele não me deu essa informação precisa.) Mas disse que ainda tem a ficha de inscrição, a tabela dos*

*inscritos com seus nomes, telefones, talvez número de matrícula, não sei. Um grande personagem, Samuel. Um grande personagem de uma literatura menor. Um personagem de Kafka, ele seria. Quem, qual escritor brasileiro o produziria? Não consigo conceber. Um personagem assaz complexo. E, ao mesmo tempo, banal. Um homem comum. Mas dotado de uma sensibilidade raríssima e, [riso curto] talvez, pouco administrada. Ou mal administrada. Quem sou eu para dizer que meu personagem tem uma sensibilidade mal administrada? Ele é um personagem, tem sua autonomia. Mas de vez em quando a sensibilidade o toma de tal maneira que sua ação pode ficar comprometida. Como qualquer um de nós. Samuel falava um pouco para dentro. Fala, até hoje. E eu via isso como um traço de timidez, mas também é uma postura no mundo. Falar um pouco para dentro.*

### III

*Mais baixo que eu, ele deve ter 1,70m. De compleição forte, ele deve ter feito esporte, como de fato fez. Pelo menos basquete e capoeira, que eu saiba. Não é um Ericson Pires, mas não é um magrelo tampouco. Forte, e principalmente com uma predisposição física, uma corporalidade que parecia mais desperta que seu intelecto. O que, quando elaborei essa característica, quando a distingui, fez com que passasse a admirar mais o Samuel. Cabelo cacheado, um judeu árabe... Quer dizer, um árabe judeu, se poderia dizer. Um cruzamento de etnias interessante. Podia ser cearense. Filho de Jamille. O Samuel... eu realmente não me lembro dele antes desse evento da entrada nas salas, realmente não me lembro. O André, em sua entrevista, diz que sim, que se lembra do Samuel de antes. Eu não. O Samuel, para mim, era um tipo de pessoa que eu não prestaria atenção, naquela época, com aquela idade. Com 20 anos, não prestei atenção nele antes desse evento. Daí a minha não-recordação. Mas ele se mostrava um bom organizador – por incrível que pareça, penso eu, depois da longa convivência. De fato ele se mostrou um bom produtor, no evento que produziu. Que ele chamou de Expoesia, querendo dialogar de alguma maneira com o evento realizado em 1973 por Affonso Romano de Sant’anna na mesma universidade, no mesmo espaço exato, nos Pilotis. E também no edifício Kennedy, da Comunicação. [pigarro forte] O Samuel conseguiu o apoio da PUC para essa iniciativa, exposição de poesia,*

*Expoesia. Não sei quais instâncias, de onde ele terá solicitado, não sei como foi essa mobilização e ele tampouco se lembra. O fato é que havia reuniões, as pessoas que deram nome como participantes foram convocadas para as reuniões. E compareceram, e foram lidos poemas. Eu não tenho memória nenhuma disso. Isso me vem através das narrativas dos entrevistados, é curioso. Praticamente eu construo uma memória que me faz, em alguma medida, acreditar que eu estive numa dessas reuniões. Primeiro andar do Kennedy, onde era o antigo departamento de Letras. Eu farejo essa memória aqui. Eu escuto rumores dela no meu cérebro e começo a construir imagens de subir a escada, encontrar as pessoas ali, umas sentadas no chão, outras na escada... Mas eu estava como o coelho da Alice... (personagem que talvez eu tenha apreciado na infância). Embora eu prefira o gato.*

#### IV

*A minha memória clara, sólida, é da montagem da exposição de poemas, no Solar. Essa memória já é solar, de fato. Ela é luminosa, clara. E eu não tenho dúvida que essa memória está acesa na minha mente, no meu espírito, em consequência da intensidade particular daquele momento, de um prazer, de uma plenitude que eu sentia... De uma inteireza, uma integridade, que sente quem está no lugar preciso, no momento exato, como eu agora, diante dessa baía, diante desse mar, embaixo deste pé de flamboyant. Flamboyant. Isso tem um nome em brasileiro que eu não me recordo.<sup>24</sup>*

#### V

*O acesso a essa memória, que é uma memória clara, repito, do ano de 1989, portanto de 25 anos atrás – não é também uma memória tão remota –, o acesso a ela me causa uma sensação semelhante à sensação da escavação, do mergulho, imagens que conhecemos bem para esse tipo de movimento. Porém, ao mesmo*

---

<sup>24</sup> Pau-rosa, flor do paraíso.

*tempo, uma sensação de coexistência, coabitação, ou seja, quase de ubiquidade. Porque exatamente como eu estou agora sentado nesta cadeira, eu estou no Solar Grandjean de Montigny, na PUC, na Gávea. Bela casa construída por esse arquiteto francês, na época da missão francesa. No segundo andar, na varanda dessa casa, montando painéis, rindo, conversando, preparando meu poema concreto para expor, quarenta anos depois do Concretismo ter despencado na cultura brasileira. Ter aportado, irrompido, invadido como um tanque – talvez eles apreciassem mais essa imagem bélica e mecânica. Nesse espaço eu habito simultaneamente ao espaço de agora, donde escrevo... de onde falo, no caso, para esse gravador. Enfim, donde construo esta tese, neste espaço, igualmente estou nesse espaço da PUC, preparando o meu e vendo os outros prepararem seus painéis. Olhando o de cada um, e lendo os poemas de cada um. Clima bom, uma onda divertida.*

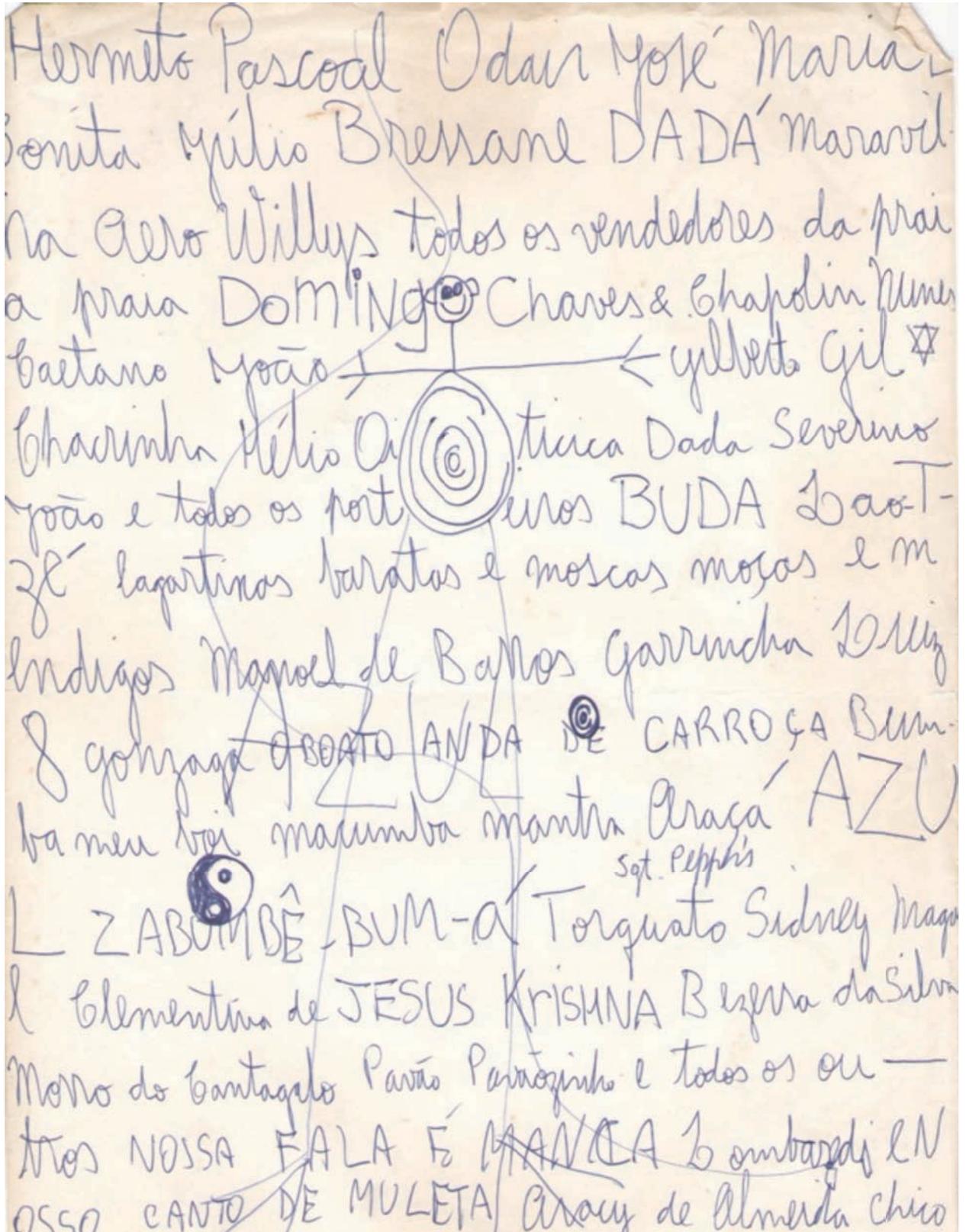
## VI

*Quantas dezenas de milhares de coisas na vida nós fizemos, boas, divertidas, e com prazer? Vá lá, milhares que sejam, não dezenas de milhares, mas milhares... Mesmo que fossem na casa do milhar, como lembraríamos de todas? De cada momento de prazer intenso, de grande alegria, ou outra espécie de comoção. O que elege, o que seleciona, o que edita – já que a memória é uma ilha de edição<sup>25</sup> –, o que edita? O que faz com que eu eleja esse momento e não outro dentre as centenas que ficaram esquecidos em prol da lembrança desse? Se o Boato não tivesse acontecido, esse momento seria lembrado? Ou essa lembrança foi construída na época, já nos primórdios do Boato?*

---

<sup>25</sup> *A memória é uma ilha de edição.* Verso do poema *Carta aberta a John Ashbery*, de Waly Salomão. (in *Algaravias*).

## 11. Um mapa



Mapa onomástico do Boato – manuscrito por Cabelo.

“O Boato anda de carroça. Nossa fala é manca, nosso canto de muleta”.

## 12. DESVIO: Duas ou três (mil) palavras sobre Hermeto Pascoal

*Será que somente os hermetismos pascoais  
os tons, os mil tons  
seus sons e seus dons geniais  
nos salvam, nos salvarão dessas trevas  
e nada mais?*

Caetano Veloso

Ele é albino. Cor de rosa, como um boto. Gordinho, atarracado, biótipo de *ewok*, de gnomo. Há décadas usa as mesmas barba e cabeleira brancas. Aparentava ter mais idade, agora parece ser mais jovem. Continua ágil, vivaz. Seus olhos, como os de muitos albinos, tem complicações: hipersensibilidade à luz e forte miopia, corrigida por óculos de lentes muito grossas. Aquelas duas pequenas fendas em seu rosto não deixam dúvida: sua principal orientação não vem da visão. Estas características físicas às vezes chamam mais atenção que sua música, distraem o público do principal: Hermeto veio dotado de um ouvido extraordinário, uma sensibilidade auditiva rara, preciosa. Uma compensação pela deficiência de sua visão? Talvez. Talvez apenas um talento raro. E uma capacidade incrível de processar este talento, um modo especial de se relacionar com o mundo através do som.

Natural de Alagoas, foi criado em Lagoa da Canoa, distrito de Arapiraca. Hermeto conta que desde muito pequeno se relaciona com os sons, com a música. O primeiro instrumento foi confeccionado por ele mesmo: uma flauta feita com o talo da mamona. Seu pai tocava fole de oito baixos, e Hermeto chegou a gravar uma composição sua, *O gaio da roseira*, no disco *A música livre de Hermeto Pascoal*.

Em meados dos anos 80 fui assistir ao meu primeiro concerto de Hermeto. Foi no Circo Voador, que vivia um bom momento na época, e onde o músico se apresentava com frequência. Casa cheia, Hermeto faz um show que não termina. O público não quer deixá-lo sair; ele, por sua vez, não quer parar de tocar. Com energia impressionante, tocando teclado, sanfona, flauta, chaleira, percussões

diversas, viola caipira, Hermeto parecia possuído por uma força extraordinária, um fluxo que o conduzia, quase alheio à sua vontade, como se o atravessasse uma corrente elétrica de alta voltagem que o fizesse tocar, tocar, tocar e falar.

Por volta das 4h da manhã, os músicos se retiraram do palco. Hermeto ficou sozinho, com sua flauta transversa. Desceu então do palco e foi caminhando por entre o público, tocando, como um flautista de Hamelin, a multidão o seguindo. Fomos saindo do Circo e, acompanhados ou guiados por Perfeito Fortuna, dobramos à esquerda e seguimos em direção a um grande prédio abandonado, semelhante a uma fábrica. Não era fábrica, mas uma velha fundição, a Fundação Progresso. Entramos todos, Hermeto na frente com a flauta e as 40 ou 50 pessoas que o seguiam. Perfeito, que tinha aberto as portas do prédio, ia ao lado de Hermeto, contando seu sonho de fazer aquele lugar abrigar o maior centro cultural do Rio, um projeto grandioso e ousado, com vários teatros, salas de cinema, espaços para concertos, exposições. A irresponsabilidade de entrar num local completamente escuro, cheio buracos e andares altos, aos quais subimos liderados por nosso Hamelin alagoano, é sinal dos tempos em que vivíamos. Assim como “tocar” um porco, esse gesto não seria tolerado hoje, por motivos de segurança, risco de acidentes, defesa civil, bombeiros, todo o controle dominante.

Esse foi apenas o primeiro entre as dezenas de espetáculos de Hermeto a que assisti da década de 80 em diante. Nunca o vi repetir um show. Mesmo quando faz uma temporada, digamos de quinta a domingo num teatro, o improvisado é garantido. Essa característica, talvez ainda mais que a musicalidade, o ouvido absoluto, é o que mais encanta em Hermeto. Sua capacidade de entrar num fluxo, improvisar livremente sob qualquer mote, em qualquer meio, seja tocando teclado ou flauta, gaita de ponto ou zabumba, cantando ou contando uma história, é extraordinária. Hermeto flui. Desliza, sem obstáculos, ou utiliza os obstáculos para fazer manobras, como os skatistas, água de rio nas pedras.

A compreensão desse aspecto de sua natureza me veio após a realização do filme do Boato.<sup>26</sup> Conseguimos o contato de Hermeto, eu liguei e pedi que ele gravasse um depoimento para um filme. Ele consentiu. Lembro de falar com a

---

<sup>26</sup> Curioso que, ao rever o roteiro original do curta para a tese, verifiquei que não havia ali a participação de Hermeto, mas a de Roberto Carlos. O Rei é tão caro ao Boato quanto Hermeto, mas como seria sua participação num curta em 16mm realizado por sete rapazes entre os 20 e os 30 anos? A descrição da seqüência no roteiro era a seguinte: “o cantor Roberto Carlos fala para os jovens artistas. Aconselha e diz o que espera do futuro”.

falecida Dona Ilza, sua esposa na época. Nos mandamos para o Jabour, bairro vizinho a Bangu que ganhou certa notoriedade por abrigar a casa de Hermeto, e lá fomos muito bem recebidos. Tomamos café, conversamos, e depois resolvemos filmar nossa conversa à beira de sua pequena piscina. Antes mostramos algumas canções-batucadas do Boato (cujo projeto musical ainda era embrionário), como *Marginália Pela Paz* e *Boi Bumbá*.

Pedimos a Hermeto que nos contasse uma boa história, um boato. Ele nem precisou pensar. Contou logo uma que nos encantou, a “história do cobra”. Decidimos filmá-la. Não lembro se ele contou outras. Tenho as fitas de rolo do som direto (gravado em Nagra), isso é passível de verificação. Para a filmagem, pedimos que ele repetisse a história, tal e qual havia narrado antes. Começamos a rodar. Logo no princípio da história ele faz um desvio, e desanda a falar sobre um padre – personagem que não havia sido “desenvolvido” na versão anterior.

A história é de sua infância. Ele teria uns 8 anos de idade quando foi fazer um passeio com o colégio. Foram, em excursão, à praia. Ele, que é albino e não pode ficar muito tempo no sol, passou o dia todo na praia. “*Desde às 7h da manhã até às 8 da noite*”. Em consequência disso, pouco antes de ir embora, sua pele saiu “*inteirinha, inteirinha*”, sem que ele fizesse nada.

Quando o tal padre veio chamá-lo, avisando que o ônibus ia partir, ele encontrou dois Hermetos. O real estava em pé, em frente a sua pele, que também ficara em pé, inteira. O padre se assombrou. “*O que é isso? Mas é você? Ou é você?*”, e olhava para o menino albino e sua pele, seu fantasma concreto. Assustado, deu alguns passos e esbarrou na pele, que caiu para trás, inteira, como um corpo. “*Eu então caí também, para deixar o padre bem doido mesmo.*” (Gargalhadas na equipe de filmagem, audíveis no filme). O padre saiu correndo, apavorado. “*Cadê o Hermeto? Eu vi dois, virge nossa senhora!*” Até que um colega acalmou o padre, explicando: “*O senhor nunca tirou couro de cobra não? Não é que esse peste é uma cobra! O couro dele saiu inteirinho, igual uma cobra*”.

Vendo e revendo o filme – e vi esse filme mais de uma centena de vezes, nestes 22 anos – fui compreendendo que o fluxo da narrativa de Hermeto seguia certo princípio musical, no sentido do improvisado. Se alguma idéia cruzasse o caminho da narrativa, seria imediatamente incorporada por ela, como no caso da descrição do padre, de como ele tinha uma técnica para boiar no mar, inflando sua

barriga. Este trecho da história foi adicionado no momento da repetição da narrativa, justamente no momento que estava valendo, o momento de rodar. A limitada quantidade de negativo de que dispúnhamos me deixou tenso quando percebi seu desvio. A história ficaria maior, dilataria a seqüência dentro do filme. E se o negativo acabasse no meio do *take*?

Com o correr dos anos entendi que essa deriva de Hermeto foi uma manobra para não repetir a história, ou ao menos repeti-la diferente; para fazê-la, apesar de repetida, inédita. Quando ele contou pela primeira vez, me arrependi por não estar rodando. Teríamos a primeira versão, fresca, espontânea. Pois a segunda versão foi melhor. Teve a quebra do ritmo original, com a inserção do novo trecho, mas seu discurso pode ser ouvido como um solo, as palavras emitidas como notas (no sentido do tempo, do ritmo), um jogo de espacialidades que aproxima e afasta o ouvinte (espectador), criando uma dinâmica de peça musical. A seqüência, com cerca de três minutos, é impressionante.

Em 1987, Hermeto lançou um disco chamado *Lagoa da Canoa, município de Arapiraca*. Neste álbum ele iniciou uma pesquisa que chamou de “o som da aura”. Consistia em pegar um trecho de um discurso oral, seja uma narração de futebol, seja um discurso político (de seu conterrâneo Fernando Collor), seja um poema (de Mário Lago, belamente falado por seu autor), e musicar aquele trecho. Não como se musica uma letra ou um poema, introduzindo uma melodia nas palavras. Hermeto criava uma harmonia na qual o trecho falado entrava como melodia. É muito interessante o resultado, que utiliza repetição e dinâmica. Seria bonito fazer uma experiência de “som da aura” utilizando a fala da história do cobra, narrada pelo próprio Hermeto.

A confirmação da percepção extra-sensorial de Hermeto me veio dois anos depois do filme. Tirei férias do Boato – as únicas, em 11 anos – e fiz minha primeira viagem à Europa. Ganhei dinheiro trabalhando num filme e comprei uma passagem para ficar três meses vagando por lá. Quando estava em Amsterdam, hospedado na casa de uma amiga, ela me perguntou: “*Tem um músico brasileiro, de nome estranho, que vai tocar aqui hoje. Dizem que ele é muito bom, quer ir?*” A primeira opção em que pensei não foi Arrigo Barnabé, muito menos em Waldick Soriano. Falei as palavras mágicas, “*Hermeto Pascoal!*”, e Marta confirmou na hora.

Fomos ao concerto, outro episódio único – parece que ele só trabalha com *takes* únicos, como o que fizemos para nosso filme. Hermeto se apresentou num trio: ele no piano, sopro, sanfona ou outro instrumento; Arismar do Espírito Santo no baixo e Nenê na bateria. Todos os shows que eu havia visto de Hermeto até então sempre foram com seu conjunto, uma família – um coletivo – de músicos extraordinários (Carlos Malta, Itiberê Zwarg, Márcio Bahia, Pernambuco, Fábio Pascoal, Jovino e outros) que viviam juntos, tocavam horas, todos os dias, entrosamento total. Nesse concerto Hermeto jogava fora de casa, com um time, se não desconhecido, pouco treinado. Foi impressionante a performance. O público, estimo que metade composto por brasileiros, metade por estrangeiros em geral, foi ao delírio. Os músicos voltaram várias vezes para receber os aplausos, que duraram cerca de 10 minutos.

Feliz com o show, decido ir ao camarim falar com o artista. Eu havia filmado com ele dois anos e meio antes, uma tarde, sabia que ele não se lembraria. Mas o filme seria o álibi para meu ingresso no camarim. Ledo engano: não havia ninguém controlando a entrada do camarim. Fui entrando e, quando vi Hermeto, gritei: “Fala, Campeão!”. Sua reação foi imediata. Como se me conhecesse de longa data, virou-se para mim e me deu um grande abraço, demonstrando estar feliz com minha presença. Perguntou como estavam as coisas, como ia a vida, se eu estava morando ali. Expliquei que estava de passagem, e que tive a sorte de estar em Amsterdam no dia do show. Ele disse que no dia seguinte iria para Alemanha, de trem. Perguntei o horário, e combinei de ir encontrá-los na estação.

Saí da casa de shows intrigado. Ele reagira como se tivesse me reconhecido, o que não era verossímil. Estive em sua casa com uma equipe de doze pessoas, passamos lá uma tarde e partimos. Isso em meados de 1991. Estávamos em novembro de 93, era não era possível que ele me reconhecesse.

No dia seguinte, de manhã, cheguei à estação. Enquanto procurava a plataforma certa, vi passar Arismar, o baixista, que é bem alto, fácil de identificar. Segui-o e esperei Hermeto, que logo chegou, com um chapéu tirolês, daqueles com uma pena. Começamos a conversar, e contei que eu tinha feito, com meu grupo, um filme do qual ele havia participado, contando a história do cobra. Nesse momento, chegou a produtora da turnê, cujo nome me escapa. Talvez fosse Vera. Hermeto logo me apresenta: “*Vera é nossa produtora. Olhe, Vera, esse aqui é o Dado, um amigo do Rio, que cria cobra. É o maior criador de cobras do Brasil.*”

A mulher me encara, desconfiada. Eu confirmo a história, naturalmente. Chega dona Ilza, a quem Hermeto também me apresenta, com o mesmo texto. Ilza entra no jogo. A produtora, sem saber bem onde estava pisando, sai para fazer alguma coisa.

Hermeto segue a conversa: *“Eu gosto de cobra porque quando eu era garoto, lá no interior de Alagoas, eu tinha um amigo que só andava de cobra. Não usava cavalo nem bicicleta. E nem ônibus, ele só viajava de cobra. Era uma jibóia grandona, muito bem treinada mesmo. Sabe como ele fazia? Dava um assovio assim, e a cobra vinha. Ele deitava no chão e a jibóia engolia ele inteirinho. Ele falava assim: toca pra Maceió! E ela ia, direitinho. Chegar lá, era só sair da cobra, se limpar um pouco, pronto. Viajava de graça, sempre.”*

*“Essa é a história da grande Carochinha de Alagoas...”* – a frase com que ele encerra sua história no filme do Boato serviria bem aqui. Esse episódio na Holanda, que narrei uma vez para os boateiros, me iluminou sobre outro aspecto de Hermeto Pascoal. Para ele, não há distinção entre a ficção e o dito “mundo real”. Ficção, invenção, a música também não é isso? Hermeto vive inserido no mundo da música, num universo musical cujos sons “originais” tem tanto valor, ou são tão reais, quanto sons inventados, e vice-versa. Não há mentira, o fluxo é o mesmo para o que chamamos de verdade e o para o que classificamos como mentira. Se é proferido, se é narrado (ou cantado), existe. *Tudo que não invento é falso*, diria Manoel de Barros. Para Hermeto, não há falso. Tudo é inventado, tudo é verdadeiro.

Durante minha estadia em Paris para a bolsa sanduíche, fiquei sabendo que haveria um concerto de Hermeto na casa noturna *New Morning* (expressão que os franceses pronunciam como uma palavra só – oxítone, naturalmente). Comprei meu ingresso com antecedência. O show foi bom; ele agora é acompanhado, além da banda (que conta de novo com Itiberê), por sua atual esposa, uma cantora de cerca de 30 anos, de Florianópolis, se não me engano. No fim da apresentação, repeti o gesto que havia feito exatos 20 anos antes. Entrei no camarim e bradei: “Salve, Campeão!” Ele também repetiu seu gesto anterior, virando-se e me dando um grande abraço, demonstrando sua alegria por minha presença. Aí pude confirmar a hipótese que mencionei acima, que chamei de percepção extra-sensorial (mais preciso seria super-sensorial). Com Hermeto, o reconhecimento se dá pela voz, antes que pela visão. Ele ouve a voz; se já a ouviu

antes, reconhece. Não precisa saber o nome, nem de onde vem. Reconhece o timbre, uma qualidade especial do som, a sua natureza.

Por tudo isso, pelo imprevisto, pelo fluxo, pela ficção mesclada com a não-ficção até sua indistinção, pelo disco *Zabumbê-bum-á*, por ter tocado um porco como instrumento, pela liberdade absoluta de criação, pela primazia do som, pelo Nordeste, pelo legítimo *free jazz* brasileiro, pelas camisas espetaculares que usa (sua coleção é inacreditável, procure notar), Hermeto Pascoal é uma das entidades mais “do Boato” que existem. E ele talvez jamais saiba disso – embora tampouco o ignore.



Foto de cena das filmagens de *Boato: uma autodenifinitude* (1991). Sentado, ao centro, Hermeto Pascoal.

### 13. Tentáculos soltos

Eram tentáculos soltos de um mesmo Polvo. Não sabiam disso, não tinham consciência de sua dupla identidade. Vagavam pelo mundo, inquietos, em sua busca pessoal. Cada um agindo de acordo com sua natureza, seguindo seus impulsos e condicionamentos. Um dia, no final da penúltima década do milênio passado, o gênio do acaso, senhor de incontáveis braços, traçador de destinos, reuniu-os em um evento. Uma exposição de poesia, e dentre os diversos expositores estavam estes seres. Foi de um deles que surgiu a idéia de realizar uma abertura da exposição, um recital. Ou foi o Polvo, ele mesmo, que ao começar a se reconstituir, a se restaurar, recompor-se em sua inteireza, que terá soprado, jorro de nanquim invisível, a proposta a um de seus tentáculos?

Quando então se puseram em movimento, acessando algo de que sequer suspeitavam as dimensões, acionaram o grande organismo do Polvo. Com o encontro dos sete tentáculos, o oitavo magicamente se formava: era o próprio Polvo, que deixava de ser virtualidade, que se investia de carne e sangue, de voz e músculos. Foi a emissão da voz de cada um desses tentáculos que fez vibrar o Polvo, como cordas de um violão fazem vibrar sua caixa de ressonância, seu tampo, seu braço. E outras cordas, à distância. Foi a voz que os moveu, aos tentáculos e ao Polvo. Organismo coletivo, composto de organismos diversos que se conectam, se associam, e atualizam o agregado-organismo, trazendo-o para o mundo, para a roda.

A compreensão deste processo veio de um dos tentáculos, o que quer dizer que veio do próprio Polvo. Animal singular, o cefalópode: mimetiza-se, muda de cor, tem forma densa, porém extremamente maleável, o que lhe dá a capacidade de atravessar minúsculas frestas. Em sua reprodução, sexuada, utiliza-se também de um tentáculo como instrumento sexual, fecundando sua parceira com essa extensão cambiante de seu corpo.

Assim como a compreensão e a formulação do pensamento acerca da natureza do Polvo veio de um dos tentáculos, outro tentáculo se propõe a contar

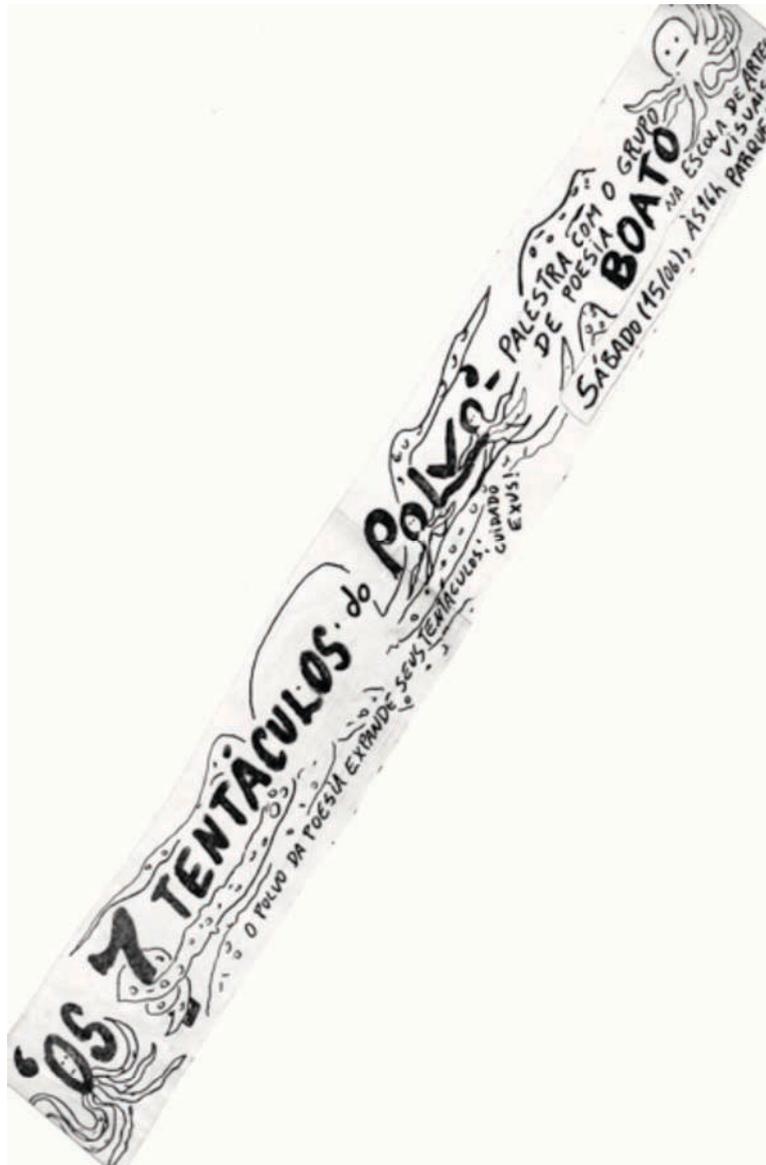
sua história. História composta de recortes, trapos, cacos, conchas, grãos de memória, restos de comida, fotos de jornal: todo material é bom para se compor um ninho de polvo, para alinhar esta narrativa, que não se pretende documento histórico – exceto no domínio em que a obra de arte detém sua historicidade. Por ser fragmentária, desconstruída, aberta, buñuelesca, de extratos glauberianos, essa narrativa-tese se espraia em busca de outros horizontes. Ciência inexata, navegação errante: braço que conta a história do corpo a que pertence. Se o corpo não mais existe, é virtual, o braço se põe a escrever sozinho?

O Boato, esse Polvo extraordinário, retornou ao espaço de virtualidade no qual reside. Esteve exilado de lá por onze anos, e neste período seus tentáculos reais não tiveram descanso. A energia era consumida, mais e mais, pelo animal mágico, coletivo, embriagante, voraz. Cornucópia, a energia consumida se multiplicava, jorrava em todas as direções, espalhava-se como boato, retornava. Se não como energia-dinheiro, como energia-vitalidade, alegria, comunicação, amor. Depois de alguns anos, seus cavalos – os tentáculos, cavalos da entidade Polvo – começaram a necessitar de novas práticas, novos rumos. Precisavam trilhar outros caminhos, tiveram filhos, arrumaram empregos (prover a sobrevivência também era necessário). Em meados do ano 2000, o Polvo baixava no Teatr de Lona da Barra da Tijuca para despedir-se daqueles com quem partilhava utopias, danças, versos, vozes.

Partiu, mas não sem deixar frutos, sementes, vibrações espalhando-se pelo vasto oceano, acenos de múltiplos tentáculos para mergulhos de escafandristas ávidos por descobertas: um álbum, *Abracadabra* (98); um curta-metragem; performances registradas em vídeo e áudio; poemas, dezenas de poemas, gravados, escritos, memorizados; intervenções diversas, em instituições públicas, privadas, na rua, na praia, no hospital; e dezenas e dezenas de espetáculos memoráveis que sobrevivem nas narrativas de seus espectadores.

A esse exercício virtualmente impossível me propus: dar forma ao que não tem corpo; dar voz àquele que se desmaterializou. Construir uma narrativa a partir de centenas de pequenas narrativas; coletar anedotas; recortar, do mapa dos sábios de Borges, ilhas nas quais se possa salvar do naufrágio. Listar, listar foi um dos caminhos adotados; listas de poemas, de canções, de performances, de eventos, de pessoas, de empreendimentos, listas, listas, listas: os figurinos do grupo em seu curta-metragem.

O fluxo espontâneo da memória, o curso solto da prosa, antes que a arqueologia com pincéis que limpam ossos; entrego aqui esqueletos incompletos, ossadas sujas, decompostas, de tal maneira que a remontagem do fóssil exigirá trabalho de quem o deseja contemplar. Não se trata de um Museu de História Natural. Aqui é o Mundo Animal. O circo das eternas novidades, o show das aberrações. O polvo não necessita de osso que o sustente.



Filipeta da palestra *Os 7 tentáculos do Polvo*: Parque Lage, 1991. Arte de Justo D'Ávila.

## 14. Currículo encontrado

O Boato começou a se propagar muito rapidamente. Tudo acontecia depressa, apesar dos tempos serem menos velozes – a Terra girava mais lenta naquela época. O mundo sem telefone celular, sem internet, sem e-mail, sem rede social. Sem rede social virtual, porque a rede real era a potência do movimento. A rede foi a batalha diária na qual empenhamos nossas forças, investimos nossa energia. De alguma maneira, repetindo o que agentes da cena cultural carioca (como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, e outros) realizaram nos anos 70, ainda que ignorássemos seu modo de proceder. Da mesma maneira que involuntariamente seguimos o modo de apresentar poesia que havia sido desenvolvido pela Nuvem Cigana na mesma década.

Guilherme Zarvos repete sempre a história de uma fita cassete, do acervo de Tavinho Paes, com registro de um encontro dos poetas da época para uma pelada no Caxinguelê. Quando ele ouviu a gravação, teve certeza que se tratava do Boato. Aquilo lhe pareceu incrivelmente semelhante à nossa atoarda, que ele conhecia bem. Espero que o processo desta tese me leve até essa gravação, e quem sabe eu reconheça a minha voz, a voz do Beto e do Cabelo entre os malucos do Caxinguelê, nos anos 70.<sup>27</sup>

Após as performances inaugurais (uma diurna e uma noturna), o comichão de querer mais e mais daquilo foi imperioso. Precisávamos nos apresentar mais, e de modo mais efetivo, ganhar mais comunicação, fazer mais contato. Cabelo, em depoimento, comparou aquela sensação à adição, ao vício. De fato, foi quase instantâneo: provamos da droga da *poesia falada* e não pudemos mais viver sem ela.<sup>28</sup>

É verdade que eu já havia falado poesia antes, agregado ao grupo Pô,Ética, pelo menos em duas incursões ao metrô. Mas era um grupo já formado, com identidade, e não era o meu grupo, a minha turma. Apesar de me identificar com

---

<sup>27</sup> Posteriormente abri mão deste desejo. Não faz parte do foco da tese colher material sobre a Nuvem Cigana.

<sup>28</sup> Num segundo depoimento, Cabelo retirou a comparação, alegando que o vício não era constitutivo do ser. A necessidade de atuar com o Boato, para ele, era.

as ações, apesar daquilo ser extremamente estimulante, e de ter dois ou três bons amigos no grupo, não me sentia parte do processo.

Foi o surgimento do Boato que me fez desviar definitivamente pelo caminho da poesia falada, e foi a poesia falada que me levou a me entender como poeta, a publicar dois livros de poemas, após o fim do Boato. Porém o movimento do Boato não era impulsionado apenas pelos projetos que criávamos. Começou a surgir uma demanda, convites para apresentações, participações em eventos, palestras. Interessante a maneira pela qual começamos a ser chamados. Vinham convocações de amigos – e a rede de amigos de sete indivíduos é ampla – e daqueles que começavam a ouvir falar em um grupo anárquico, de poetas irreverentes, que podiam aprontar qualquer tipo de surpresa em um evento. O próprio convite para a Terça Poética, que veio de Guilherme Zarvos, por muitos anos me intrigou. Como aquele cara, de quem não me lembro de ter encontrado antes, me procurou na PUC e fez o convite para que o Boato participasse do evento? De onde ele conhecia o nosso coletivo? Porque lhe atribuía importância?<sup>29</sup>

Quando comecei a preparação desta tese, pensei que seria muito difícil conseguir recuperar todas as apresentações que fizemos nos três primeiros anos do coletivo. Eram eventos de todo o tipo, pequenos, universitários, oficiais. Festas, conferências, desdobramentos do CEP 20.000, ações do Coletivo Cultural. Muitas vezes, nem pretexto havia: simplesmente decidíamos atacar nos Pilotis da PUC, ou nas areias do Posto 9, ou numa esquina de Copacabana. E assim nascia outra performance, em geral à base de voz (poemas, uma ou outra canção) e batucada. Pensei que deveria promover um encontro de todos os tentáculos, agendar um domingo extraordinário e, durante o ralo, tentar puxar as lembranças de cada um acerca das apresentações que fizemos.

Porém, para minha surpresa, quando reuni algumas pastas com material de arquivo do Boato, minhas e dos outros integrantes, encontrei um histórico, três folhas datilografadas, do qual não tinha nenhuma recordação. Pelo tipo da máquina de escrever, estilo e diagramação, cheguei a conclusão que foi feito por mim, provavelmente com o objetivo de reforçar o projeto para a peça *Mundo Animal*, pedir apoio, patrocínio. Um achado significativo, que lista as principais

---

<sup>29</sup> Zarvos contou, em entrevista, que havia visto o Boato na PUC, e ficara impressionado com a força do grupo.

realizações do Boato entre os anos de 1989 e 1991, e no qual deposito alguma confiança.

Reproduzirei as três páginas a seguir. Depois, ao longo da tese, discorrerei um pouco sobre alguns eventos, utilizando comentários dos outros membros do Boato. Antes, algumas observações sobre o tal “breve currículo” do Boato.

A primeira diz respeito ao tom um tanto hiperbólico do texto. Quando comecei a ler este roteiro na reunião do Boato, no nosso ralo extemporâneo, Cabelo deu gargalhadas logo no terceiro item. Riu do termo utilizado por mim: “‘show’ no Circo Voador, dentro do espetáculo *Quarup*, produzido pela UNE.” Ele tem toda razão. A palavra “show” lida antes de Circo Voador remete imediatamente a um concerto, show musical. Não foi nada disso. Entramos pelo meio da platéia, batendo nossa bacia, falando alto, espancando nosso atabaque. Escalamos o palco e fizemos uma apresentação em homenagem a Paulo Leminski, que havia morrido poucos meses antes. Para essa apresentação, como lembrou André Pessoa, convidamos Ruy Takeguma, um nissei curitibano que também gostava de Leminski. Pensamos que seria bacana ter poemas do polaco falados em legítimo sotaque curitibano.

André lembrou também da reação violenta do público, que passou a gritar e a nos vaiar depois de compreender que não se tratava de uma banda, e sim de uns malucos falando poemas. A formulação “coletivo de poetas” era abstrata demais, até mesmo para nós, que estávamos construindo o Boato. Naquele momento, por falta de outro nome, ainda nos chamávamos Expoesia, e foi assim que aparecemos no cartaz do evento. Samuel trouxe a lembrança dos ensaios para esta apresentação. Utilizamos o palco do antigo ginásio de esportes da PUC, que ficava no espaço onde hoje se ergue a igreja da universidade. Lembro de começar a introduzir noções teatrais básicas, de projeção de voz e ocupação do espaço, nesses ensaios.

Outro ponto curioso encontrado no currículo é que muitas das performances do Boato foram batizadas por mim. Como se o título da performance ajudasse a materializá-la, a fazer o leitor começar enxergá-la. Assim a performance kamikaze no lançamento do livro *Tudos*, de Arnaldo Antunes, no Shopping da Gávea, ganhou o nome de *inseto* – meu apreço naquele momento (segue até hoje) por e. e. cummings e pela poesia concreta fez com que o título fosse grafado dessa maneira, em minúsculas. O nome veio do poema de Cabelo

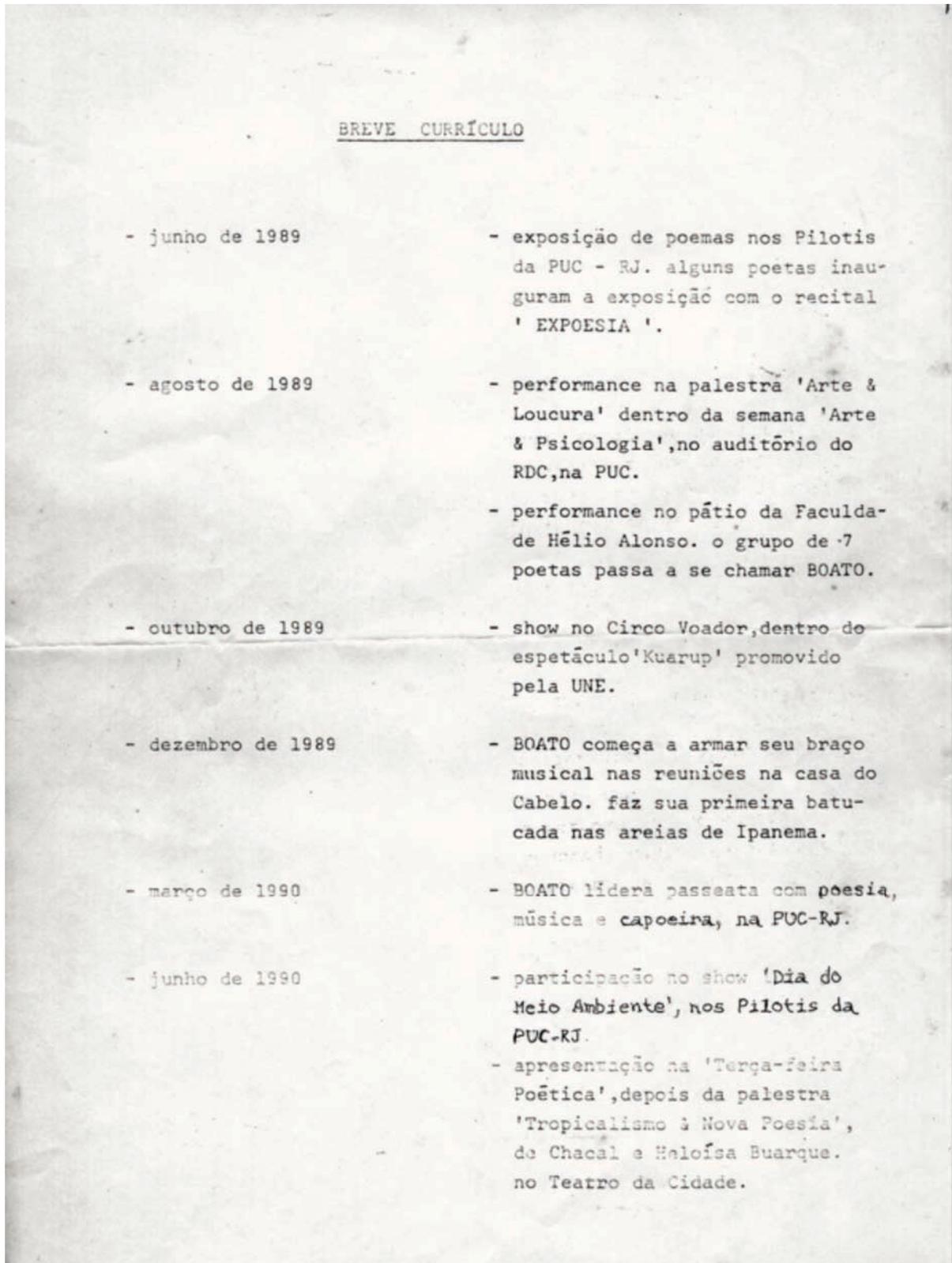
que falávamos na performance, que talvez tenha sido uma mais intensas articulações entre poesia, artes plásticas e teatro que realizamos.

Outros títulos vieram de maneira mais aleatória, como os “shows” “BOATO”, “Rio”, e “Viva o Futebol”, atribuídos às nossas primeiras apresentações no CEP 20.000. Não se tratavam de shows, mas de performances. Creio que o impulso de tornar mais digno, de dar mais peso aos fatos me fez chamar as apresentações de shows. A performance seguinte, “sem título”, ficou parecendo artes plásticas, onde é comum encontrar obras assim (“sem título”). Foi a apresentação que chamamos “dos mendigos”, sobre a qual discorrei adiante. De maneira caótica e agressiva, invadimos o palco com três moradores de rua, batucamos, dançamos e cantamos, sem dar boa noite nem agradecer. Uma catarse torta, uma cena estranha. A batucada manca, as músicas que não terminavam, repetiam-se indefinidamente (ou só apresentavam o refrão), nossas roupas rotas, todos de cabelo raspado, tudo provocava incômodo ali – menos para nós.

O tom hiperbólico do currículo aparece por exemplo no item “setembro de 90 – apresentação no megaevento Terra e Democracia, no Aterro do Flamengo”. É possível que os organizadores do evento o chamassem “mega”, não lembro. Foram cerca de duzentas mil pessoas no Aterro, em diversos palcos, num projeto concebido por Betinho e realizado pelo Ibase. Mas soa pernóstico, no contexto desse currículo. Especialmente se considerarmos que o Boato era uma entre centenas de atrações, e fez uma apresentação de dez a quinze minutos, no máximo. Cabelo lembrou, na entrevista, que entramos em alguma polêmica com os apresentadores do nosso palco – em geral, os conflitos eram pelo tempo de duração da apresentação ou pela ordem de escalação do Boato no evento. Como protesto, fomos até o proscênio, nos postamos em linha, demos as costas para o público e abaixamos as bermudas. “*Mostrar a bunda não é nada ecológico*”, reclamou a apresentadora. Cabelo emendou: “*Ah, é? E os índios? E os índios?*”

Copio a seguir o tal currículo, e no decorrer do trabalho comentarei algumas das principais realizações do Boato aqui registradas.

## 15. Breve Currículo (original de 1991)





BREVE CURRÍCULO

- \_ março de 1991

  - show "Beduínos Cariocas",  
no CEP 20.000 , Espaço Cultural Sérgio Porto.
- abril de 1991

  - performance na mostra " Vide os Independentes", no anfiteatro da UFRJ, com exibição simultânea do " Vídeo-Contexto nº 1 ", realizado pelo BOATO.
  - realização do vídeo "Cachê7" exibido no CEP 20.000
  - trilha sonora do curta-metragem " Brazilian Boys ", exibido nas mostras "16 em Foco", na cinemateca do MAM, e "Programa 16", no Centro Cultural do Banco do Brasil
- junho de 1991

  - palestra " Os Sete Tentáculos do Polvo ", sobre arte e poesia, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.
- julho/agosto de 1991

  - produção, realização e lançamento do filme de curta-metragem " BOATO :uma auto-definitude ". Lançado na mostra " O que há de novo no Rio ", no Centro Cultural do Banco do Brasil.
- setembro de 1991

  - espetáculo na Estação Frago-  
so, Baixada Fluminense, no  
grito da independência.

## 16. :uma autodefinitude

“*Vamos fazer um filme! O Boato tem que fazer um filme.*” A pilha, forte, foi minha. Vínhamos trabalhando juntos há um ano e meio. Estávamos no primeiro semestre de 91. No ano anterior eu havia lançado meu primeiro filme, o curta-metragem *uma rosa é uma rosa*, em parceria com Vinícius Reis. Estava entusiasmado com as possibilidades do audiovisual, o vírus do cinema já disseminado em meu desejo. O Boato também tinha ensaiado seus passos nessa seara. Em 90 realizamos o vídeo *Cachê 7*, um curta-metragem curto (cerca de 3 minutos), que documentava (e ficcionalizava, de certo modo) a saga do recebimento do primeiro cachê do Boato por sua participação no CEP 20.000. Só me lembro de termos recebido cachê do CEP uma única vez, e a memória só existe porque houve o vídeo. Saímos do Espaço Cultura Sérgio Porto num Fiat, cinco ou seis poetas espremidos no automóvel. Chovia. Fomos até o Baixo Gávea, procuramos Chacal. Encontrado, ele preenche o cheque de sete mil dinheiros da época (Cruzeiros? Cruzeiros novos? Cruzados?). Filma-se a cerimônia de entrega do cheque, e depois bebemos o cachê todo, na mesma noite.

Além do *Cachê 7*, que foi exibido no Sérgio Porto no CEP seguinte (segundo lembrou André, em seu depoimento), o Boato se preparava para comprar uma câmera Super-VHS, um salto tecnológico (sobretudo na qualidade) sobre as VHS *standard* da época. Compramos a câmera e montamos uma produtora, que tinha o nome fantasia de Santo Antônio dos Três Meninos Produções, vulgo *Santremê*. Os “sócios” eram Beto, Cabelo, Justo e eu, que rachamos o custo da câmera, trazida dos Estados Unidos por Beto.

Ou seja, o desejo pelo audiovisual estava espalhado por ali, não era obsessão particular minha. Samuel tinha um histórico de cineclubista. Passava filmes em 16mm no condomínio Novo Leblon, onde moravam seus tios. Quem também vivia lá nessa época era Vicente Ferraz, o realizador de *Soy Cuba – O Mamute Siberiano*, documentário sobre o filme russo rodado em Cuba nos anos 60. Vicente era parceiro de Samuel na produção do cineclube, e imagino ter sido

ele quem aplicou Samuel em Glauber (ou Glauber em Samuel). Samuka jamais se curou dessa inoculação.<sup>30</sup>

Eu tinha um forte argumento pela realização do filme, que ajudou a convencer a todos (o que não seria difícil, de qualquer maneira). Meu amigo Fabian Silbert, assistente de câmera na época, um dia me mostrou a quantidade de negativo vencido que tinha em sua geladeira. Eram três ou quatro latas de 400 pés de negativo Kodak de 16 milímetros. Três latas, creio. Perguntei a ele o que faria com aquilo. Ele respondeu que estavam vencidas há muito tempo, que nem valeria a pena tentar utilizar. Não me conformei com a idéia de jogar no lixo negativo virgem, pedi as latas. Fabian me deu, dizendo que não recomendava o uso, que não podia garantir a qualidade da imagem. Saí na rua Rainha Elizabeth carregando as três latas de negativo num grande saco plástico, feliz. Filme novo viria dali, com certeza. As latas eram uma prova concreta, exigiam sua própria utilização.

Falei para o pessoal que já tinha os negativos, etapa cara do processo, faltava câmera e produção. E, claro, um roteiro. Que tinha que ser do Boato. O Polvo então resolveu agir. Essa era uma qualidade fantástica do coletivo: o estímulo de um era rapidamente assimilado por todos. Não lembro detalhes do processo; lembro de ter a idéia do filme, ficar excitado com ela, apresentar o projeto para o grupo. Foi tudo muito fluido, natural. Não creio que discutimos muito o assunto. Foi consenso, a maneira pela qual o Boato mais funcionava. Como muitas tribos indígenas, que não funcionam com assembleias, com a aprovação pela vontade da maioria. Ou há consenso, ou não há. A minoria não será oprimida ou comandada pela maioria, só porque é maioria.

O plano concebido foi o seguinte: viajaríamos para fora do Rio, passaríamos dois ou três dias juntos, numa imersão, e devíamos regressar com o roteiro pronto. Fabiana, uma das agregadas do Boato, ofereceu sua casa em Petrópolis. Ficava na cidade, era espaçosa, caberia todo o grupo e eventuais namoradas. Fabi era minha namorada, e além de colaborar no roteiro trabalharia no filme, fazendo a direção de arte. Ela também tinha dirigido um curta-metragem, ficção que misturava diversas técnicas de animação, inclusive interferências diretas na película, método antigo, artesanal e muito trabalhoso. Seu

---

<sup>30</sup> Ver texto glauberiano de Samuel, *Boato'90*, no anexo virtual.

filme, realizado em parceria com Rosane Svartman, chamava-se *Brazilian Boys*. Fui convidado para atuar, e quando o filme ficou pronto (era mudo), as diretoras encomendaram uma trilha sonora ao Boato. Uma trilha que seria executada ao vivo, já que o filme não tinha banda sonora. O curta estreou na Cinemateca do MAM, e a participação do Boato foi uma das atrações da sessão. Em vez de um pianista, como nos antigos filmes mudos, sete personagens executando sons com bacia, conduítes, atabaque, sinos, claves, caxixis e voz, entre outros trecos. Foi uma bela experiência, e o resultado agradou tanto ao público que as diretoras nos levaram para estúdio; haviam resolvido produzir nova cópia, agora com som. Foi a primeira vez que o Boato entrou em estúdio. Gravamos a trilha, e gostamos da experiência.

[Minha voz:] *Corta!*



*Cena do filme Boato: uma autodefinitude. RJ, 1991.*

## 17. Transcrição C – Tentáculos: SAMUEL (take 2)

### I

*Samuel, take dois.*

*Canceriano. Julho de 1964, c'est ça? Primeiro de julho de 64, Samuel. Uma risada simpática, um rosto bonito y muy tierno. Una sonrisa muy tierna. Una fuerza inmensa, inmensa, pero oculta sobe una fragilidad expuesta así, como una muy rara combinación entre fuerza y fragilidad, entre dulzura y miedo.*

### II

*Eu não entendia os poemas do Samuel que estavam na exposição de poesia. Eu não dialoguei muito com eles, eu não... Eu achei eles ruins, não sei. Tinha um que comunicou mais a mim, o Cinema Ambulante.<sup>31</sup> Cinema ambulante, no transporte coletivo .... Esse poema, ele me fez graça. Mas o... Teve um que peguei para ser o meu anti-exemplo. Para ser o meu... Minha referência contrária, que se chamava Lobotomia. Curioso que eu me lembre efetivamente mais desse que se chama Lobotomia, do qual o Samuel sequer se lembrava. Muito curioso, isso. Eu talvez, no início, tivesse alguma implicância com o Samuel, por seu jeito metódico, por seu jeito excessivamente metódico. Pela sua aparente confusão, ou indecisão... O que nos faz julgar uma outra pessoa assim tão rapidamente? E o Samuel jamais cessou de nos surpreender, no Boato, com sua capacidade extraordinária de improvisação, de composição plástica, de opções estéticas e, sobretudo, com uma evolução em sua poética, um amadurecimento impressionante dos seus poemas, ao menos os que ele apresentou no início, e os que foram surgindo no decorrer*

---

<sup>31</sup> Cinema ambulante no transporte coletivo / Sem alto-falante porque o som é direto/ Não há diretor, ninguém ganha salário/ O único técnico é o motorista, quando dá partida vai mudando o cenário/ A paisagem, os cenários vão mudando, de parada em parada/ Onde o cinema ambulante é também transporte coletivo. (Poema na íntegra, em versão dita de memória pelo autor. Minha memória contesta a versão, estranha sua música).

*desses três anos que ele permaneceu no grupo.<sup>32</sup> De 89 a 90, de 90 a 91, e de 91 a 92, quando finalmente decidimos virar banda e Samuel não aceitou a decisão e pulou fora do barco, saiu do grupo. O que nós lamentamos muito, sofremos... O afastamento desse tentáculo do Polvo, desse amigo, do criador dessa história toda. Involuntariamente ou não, foi graças a exposição de poesia que nós viemos a falar poemas juntos na PUC naquele dia de junho de 89, e quisemos mais, e mais, e permanecemos... E começamos a ser convidados para apresentar aqui, ali e acolá, e era Circo Voador, e eram eventos de poesia, e era MAM, era Planetário, e era Espaço Cultural Sérgio Porto, e eram os espaços culturais da cidade. E era escolher um nome... E Samuel sempre presente. Sempre de uma maneira singular. Rara, no sentido de inusitada, e também de pouco frequente. Ele faltava, ele trabalhava na Varig, trabalhava não sei onde... Ele sempre... era evidente que essa característica geográfica também denotava uma característica social, financeira. Ou seja, ele era o único que não era da zona sul, e ele era o único dos sete que necessitava de um trabalho de sobrevivência, né... Quer dizer, eu trabalhava, o Beto, um trabalho eventual, André, trabalho eventual, Justo trabalhava, e Celão trabalhava. O Cabelo vendia coco em seu Fiat Uno, chegava na PUC com coco... Que maneira de ganhar dinheiro, vender coco. Na faculdade, para os amigos. Curiosa memória, que me traz essa informação que estava há muito oculta. Mas o Samuel morava no Rio Comprido, acho que morou na Tijuca e no Rio Comprido, na época do Boato. E trabalhava numa livraria, e trabalhava numa assessoria de imprensa... Bom, foi já um grande avanço sair da Varig. Poder estudar de dia, ele que estudava à noite.*

### III

*O Samuel trouxe ícones do Boato que nos ajudaram a forjar a identidade do coletivo. Como, por exemplo, a cueca de formiguinhas do seu tio. Não sei se era do seu tio ou do seu primo, mas era uma cueca rosa ou lilás... rosa, uma cueca rosa, com grandes formigas coloridas espalhadas por ela. Uma peça magnífica do vestuário ocidental. Uma prova de sagacidade estética, de olhar para o humor*

---

<sup>32</sup> André Pessoa, em depoimento, diz que julgava, na época, Samuel como o mais literariamente maduro entre nós.

*fashion e... de bom gosto, em suma. Então, um dia, ele se apresentou com essa cueca. E todos nós nos apaixonamos por essa cueca, instantaneamente. Eu acho que cheguei a usá-la... Essa cueca, não é à toa que ela está no encarte do disco do Boato, porque era um ícone mesmo. Um objeto de culto do Boato. E o Samuel, vestido nela, era assim um grande personagem, um grande personagem.*

#### IV

*O Samuel nos surpreendeu – ao menos a mim, o narrador desta história – quando, numa performance na PUC, ele apresentou pela primeira vez seu poema Macunaíma. Ora, um poema que se chama Macunaíma, em 1990, ou 91, (creio que foi em 90) não sei quanto interesse me despertaria previamente. O poema se chama Macunaíma. Mas quantas obras já foram feitas a partir daquele livro do Mario de Andrade. Para citar duas arrasadoras, a peça de Antunes Filho e o filme de Joaquim Pedro de Andrade. Bastava citar o filme, mas a peça também foi marcante. Eu gostei muito de Macunaíma quando li, na adolescência. Mas eu farejava alguma impostura ali. E justamente parece que eu gostei foi da impostura. Daquele manusear de nomes indígenas pesquisados... O Samuel já tinha falado desse poema Macunaíma. E eu não consigo precisar se ele havia nos apresentado ou não, antes. Tenho a impressão que ele mostrou o texto do poema, que me pareceu uma experiência em torno desses ícones, Macunaíma e Batman. O que me remeteu, evidentemente, ao Batmacumba, na hora. E é um jogo do poema, sem dúvida. Mas só fui compreender o poema quando eu o assisti, quando eu o presenciei. Porque era uma cena, era um... Não era uma cena, porque também tinha uma energia de algo que não foi metodicamente ensaiado. Uma energia de rompante. Porém, com uma codificação corporal muito clara, nítida, precisa, que tinha a ver com a corporalidade da capoeira, que era recorrente no Samuel. Mas que ali ganhou uma dimensão outra, porque trazia em sua forma e em sua energia, principalmente, um aspecto de confronto, um aspecto agressivo, uma qualidade de agressividade muito interessante. O poema era quase gritado, era muito forte a apresentação. Foi nos Pilotis da PUC. Ele se curvava, andava nervosamente, vociferando as palavras, as poucas palavras do poema. [interpreta:] “MACUNAÍMA! MACUNAÍMA! MACUNAÍMA! Mabacuna....*

*Mabacunaímabacuna! Naimabá , Naimabá... Nabi, Nabá, Naimbá! Macuna...  
 imã.. bate! Macu... Naíma, bate! Ma... Cunaíma, Batman! Dá nele, Macunaíma,  
 bate!”*

## V

*Era a narração de uma porrada. E não era Ultimate Fighting. Era narração de uma briga de rua, entre Macunaíma e Batman. Cheio de onomatopéias, de sonoridades. O poema é uma peça. No sentido de uma obra que conjuga várias artes. O poema é um bloco de movimento, sonoridade, intensidade de vozes, de gesto, de energia. Ritmo pacaralho, muito ritmo. Tá tudo ali. Tudo que eu estudei na minha vida de teatro, todos os princípios, as máximas, as regras, os fundamentos, tão ali, no Macunaíma.*

## VI

*Quando a gente rodou o filme, em 1991, me dei conta que o Samuel era um ator dedicado, no sentido de obediente à direção. Quer dizer, colaborador, parceiro da direção. Ao mesmo tempo em que não tinha controle absoluto, digamos, do aparelho. Não era um ator, não tinha um treino de teatro. Porém tinha uma espontaneidade, um humor, uma esperteza de Renato Aragão. Ele tem uma cena solo, no filme, que começa com ele fugindo das fãs que o perseguem, correndo na praia de Botafogo. E termina com ele sentado, sozinho, comendo uma jaca. Ele tava fugindo das fãs com a jaca no colo, de terno. E as fãs gritam, correm, perseguem ele. Ele corre muito, e depois nós o vemos sentado, partindo aquela jaca com os dedos e comendo aquela jaca. Ele come a jaca verde e deixa os bagos caírem da sua boca, enquanto mastiga. Devia estar cheia de cica e travo, aquela jaca. Então ele deixa escapar um sutilíssimo sorriso, levantando os olhos em direção à câmera. E isso, na época, me lembro de ter julgado um deslize do ator, na sua interpretação. Mas depois que o filme ficou pronto, foi exibido, conforme eu ia assistindo outras vezes ao filme e compreendendo-o melhor, eu enxergava a genialidade daquele ator que o Samuel é. Embora nunca tenha, eu*

*acho, desenvolvido assim, fora do Boato, não creio. Talvez tenha feito um curta ou outro. Tem um grande senso de humor, peculiar. E gravou o poema Macunaíma no disco do Boato. O Boato nunca deixou de convidá-lo para os seus espetáculos. Eventualmente ia, as vezes não ia, tinha crises com o Boato. Mas participou de vários, e foi muito bacana a sua participação no disco, falando o poema. No show do Ziembinski ele participou, no show do lançamento do disco ele participou. Em grandes momentos da trajetória do Boato nós sempre nos lembramos do Samuel como espécie de motor daquilo tudo, de propulsor inicial da nossa carroça.*

## VII

*Havia também a nossa fábula, que até agora não narrei na tese. Uma bela fábula, inventada por Cabelo. Que o Boato seria nada mais nada menos que um sonho do Samuel. Essa fábula também serviu de consolo para os outros tentáculos, quando o Samuel saiu. Porque ela dizia que a função de Samuel no Polvo seria deitar numa rede e dormir. Porque seria o seu sonho, seria de dentro de seu sonho que saltaria o Boato, suas aventuras. Suas invenções, suas viagens. Muitas vezes, na relação cotidiana com Samuel no grupo, muitas vezes eu, nós todos do grupo, o consideramos assim um alienígena, um extraterrestre. De onde veio outra fábula também, não sei se fui eu criei essa fábula... É, não tem mais dono, não tem autor, a fábula. O Samuel, na verdade, ele está aqui nesse planeta há muito mais tempo. A gente tinha aí uma estimativa entre 200 e 300 anos. Tem gente que fala em 275, tem gente que fala em 257... Tem gente que diz que não chega a 220 anos. Mas ele veio para a Terra numa missão, de seu planeta, de uma galáxia distante, e ele foi esquecido aqui. A nave partiu e ele ficou. A gente comprovava essa hipótese com o fato de ele não envelhecer, de ele ser mais velho que a gente e não envelhecer. E aí, há uns 10 anos ele envelheceu bastante. Mas ele rejuvenesceu tudo agora. Quando ele envelheceu, eu pensei que a teoria tinha caído por terra. Ele não... Se ele for de outro planeta, ele chegou por aqui nos anos 60 mesmo, a nave partiu e ele ficou. Mas se ele de fato veio de outro planeta, quer dizer... Ele rejuvenescendo depois do envelhecimento dele, deu a prova factual de que ele é mesmo um extraterrestre. A gente não sabe se ele sabe disso, se ele tem*

consciência, se ele teve sua mente reprogramada para se achar humano e transitar normalmente entre os humanos, sem ter consciência e por isso ser perturbado em seu caráter de extraterrestre. Mas depois dessa hipótese, surgiu uma outra hipótese dentro do Boato, de que na verdade ele não havia sido esquecido, e sim intencionalmente deixado no planeta. Não se sabe com que propósito, e longe da gente poder pensar que o propósito seria simplesmente despertar o Polvo, atualizá-lo no mundo. Eu não acredito nisso. Mas as duas hipóteses mais correntes são que ou ele está aqui em alguma missão secretíssima, oculta e misteriosa, ou ele teria ficado porque causava problemas na nave ou na expedição. Não sei se acredito nessa. Portanto o Samuel é um extraterrestre assimilado, um avatar de si mesmo que tem por missão deitar na rede, dormir e sonhar. De dentro desse sonho, como de dentro do coco do tucumã veio a noite, de dentro desse sonho vem fffuhhhhhh [sopro] um coletivo, uma prática, uma ação, poemas, cenas, intervenções, performances, batucadas, canções, danças, celebrações. Isso tudo saído de dentro do sonho de um extra. Que dorme, porque se sabe protagonista.



*Primeiras performances na PUC – Samuel (com protetor auricular), 1990*

## 18. UMA CENA – Beduínos Cariocas

Em janeiro de 1991 iniciou-se a ofensiva militar contra o Iraque chamada *Tempestade no Deserto*, a resposta americana à invasão do Kuwait. A ONU havia autorizado o uso da força contra o Iraque, país que desde agosto do ano anterior ocupara o Kuwait, anexando-o a seus domínios. O mundo árabe então entrou em evidência, exposto incansavelmente na mídia. Todos os dias, nomes de cidades e de nações do Oriente Médio eram manchetes nos jornais. Os líderes daqueles países, sobretudo Saddam Hussein, ex-aliado dos Estados Unidos no conflito com o Irã, apareciam nas tevês, davam entrevistas, a guerra ingressava na era midiática. Pela primeira vez na história o planeta assistia a uma guerra ao vivo: os bombardeios ao Iraque, a artilharia antiaérea de Saddam, tudo era transmitido.

Esse clima estimulou a invenção do Boato. O traço de cronista do trabalho do grupo, que sempre dialogou com os acontecimentos e efemérides, comentando-os com humor mordaz, era marcante. Criar uma performance em torno do mundo árabe, apropriando-se sem cerimônia de elementos visuais, de figurino, cenário, foi o caminho natural encontrado por nós para darmos conta do foco de atenção no Oriente Médio. Oferecer outro olhar, despido de certezas, perpassado de humor. Três dos nossos descendiam de povos do Oriente Médio, Celão (Huet), Cabelo (Saad) e Samuel (Averbug).

Porém há outro dado importante no processo de criação desse pequeno espetáculo, que não me lembro se precedeu o trabalho ou se foi consequência dele. Samuel apareceu numa reunião com seu pequeno gravador portátil, dizendo que havia gravado uma canção de sua avó. Quando o minúsculo alto-falante do aparelho começou a projetar aquela voz, de uma senhora, com voz aguda, cantando uma pungente melodia em árabe, a poesia se fez. Todos ficamos comovidos, impressionados com a beleza da gravação. E entusiasmados para criar algo a partir daquilo, ou inserir aquela voz numa performance. Assim foi feito. Em uma reunião em torno do ralo construímos toda a estrutura do espetáculo, ou

seja, ligamos os materiais que tínhamos à mão para compormos a linha dramaturgica da performance.

Não sei se se pode classificar como dramaturgia. Não havia personagem, pelo menos não no sentido tradicional, com falas, inserido num enredo. Pensando agora me parece uma atitude um tanto brechtiana, no sentido que nós, personagens, não deixávamos de ser o Boato, jovens cariocas de classe média, ainda que caracterizados de árabes, à maneira de um bloco de sujos de carnaval, sem muito esmero realista. Os elementos de que dispúnhamos, além da voz da avó de Samuel cantando em árabe, eram poemas, músicas, pequenas *gags*. Cabelo desencavou um belo poema de Augusto de Campos, que menciona miragem e deserto, entraria bem no conjunto. Posso citá-lo de memória: *“incerto ser inserto / que me olha tão distante / e está tão perto / miragem que em mim mira / deste deserto / eu tento tanto tântalo / sonhar mas desperto”*. Nós havíamos criado uma “levada”, um batuque com algum perfume oriental (talvez pelo uso de pratos, ou por certa particularidade rítmica), e nela incluímos uma marca vocal, espécie de estribilho que repetíamos a cada ciclo: “Hey!”, “Hey!”, “Hey!”. A música tinha ares de hino tradicional judaico; certa euforia, como “Hava Nagila”, ou ao menos deixava transparecer um entusiasmo, uma alegria.

O acaso também contribuiu com a composição da cena: batendo um pequeno bule de metal com água dentro, tirei um som interessante, que o movimento do líquido no interior fazia modular. Golpear o bule e balançá-lo suavemente o fazia soar como um teremim primitivo, com ricas variações sonoras. Precisávamos de mais elementos, queríamos fazer uma performance de maior duração, que se sustentasse por mais tempo “dramaturgicamente”. Ou seja, que criasse conexões que fossem além do texto falado no momento; pensamos num “campo semântico” de idéias relacionadas à cultura árabe, ao Oriente Médio, e ali fomos instalando nossa criação.

Peguei o violão e puxei uma levada simples, de dois acordes, com ritmo semelhante ao reggae, um reggae abasileirado, repetitivo, de ciclo curto. O estranhamento vinha do intervalo entre os acordes: meio tom, algo pouco usual como base de uma harmonia de canção popular. Sobre aquela base, a máquina de palavras do Boato começou a atuar, tecer versos, uma melodia simples e repetitiva em escala de intervalos árabes, e em pouco mais de uma hora tínhamos a primeira versão de “Mesquita”. Creio que foi Beto que puxou o fio, e nós fomos

costurando outros versos. O refrão, divertido, era uma listagem de nomes de líderes do mundo árabe: “*Nasser, Arafat, Kadafi, Saddam, rei Hussein, rei Hussein... E a cabrocha que por lá passou, eu casei, e me dei bem*”. A inclusão da cabrocha fazia sentido na letra, que desde o princípio brincava com a fusão de universos entre o mundo árabe contemporâneo e o Saara do centro do Rio. A “mesquita” da canção ora se referia ao templo dos muçulmanos, ora ao município da Baixada Fluminense. As rimas pobres, o tom de cançoneta de paródia adolescente, se adequavam ao projeto de humor do número. A canção ganhou ainda um breque, desenvolvido por Cabelo, no melhor estilo Moreira da Silva. O resultado final parecia um número musical de chanchada da Atlântida realizado pelos Trapalhões – de modo mais precário, claro, de acordo com a natureza e as possibilidades do Boato.

Creio que um ou dois ensaios mais bastaram para construir o roteiro. Lembro de desencavar meus livros de Malba Tahan, leitura da adolescência, para que nos apropriássemos de alguns termos em árabe. Levei-os para o ralo. As fotos desse processo, encontradas na pesquisa, revelaram um investimento na produção do qual eu não me recordava. Centenas de objetos compunham o cenário. E ainda havia uma tenda. Concebemos um plano de ação curioso: chegaríamos cedo ao CEP – o palco onde desaguávamos a maior parte de nossas criações, na época – e montaríamos nossa barraca iglu, dessas de camping, ao lado do palco. Lá dentro esperaríamos a hora de entrar em cena. E depois, finda a performance, retornaríamos os sete para o interior da barraca.

A cena começava no escuro, a luz âmbar subindo devagar. Creio que foi uma das primeiras performances em que nos preocupávamos com a iluminação. Todos caracterizados de árabes, em posição de oração islâmica, prostrados. A música, gravada, era *Also sprach Zarathustra*, de Strauss. (O humor, no Boato, também épico). Samuel se levantava, vestido de árabe, e ia caminhando lentamente em direção ao microfone. Uma vez lá, tirava do bolso o gravadorzinho, apertava o *play* e aproximava-o do microfone. A voz de sua avó, cantando em árabe, tomava conta da sala. E impunha uma atmosfera forte, um estranhamento, que encantava. Parecia um radinho de pilha tocando uma música árabe, a qualidade era precária. A peça seguia, com poemas, pequenas movimentações coletivas, canções. Não falávamos em português em cena, com exceção dos poemas. Entre nós, e mesmo ao nos dirigirmos ao público, sempre

em árabe. Ou em “gromelô” (dialeto inventado) arábico. Findávamos a cena quando um de nós convocava o grupo para o “*kif*”: “*Al kif!*”, “*Al kif!*”. Parece que esse vocábulo significaria fumo, erva. (Ou nós decidimos que significaria). Saímos todos de cena, entramos na tenda.

Lá dentro, fumamos uma ponta. E decidimos só sair da barraca depois que terminasse o número que nos sucederia. Nossa saída escandalosa funcionaria como epílogo da cena (e como disfarce para o cheiro forte). Só que o artista que veio depois do Boato foi Artur Omar. Ele falava uns textos acompanhado por teclados, que ele próprio executava, uma barulheira infernal. E não acabava nunca. Demoradíssima, sua apresentação. Ou o calor dentro da barraca nos fez parecer que ele encenava uma peça de Zé Celso. Quando ele deu sinais de se aproximar do fim da cena, abrimos o fecho da tenda e saímos desabalados, xingando todos os palavrões em árabe que eu havia ensinado ao pessoal. (Tive um amigo que viveu no Iraque.)

Essa cena foi repetida, meses depois, na peça *Mundo Animal*. Não tenho muita lembrança de como transcorreu no espaço reduzido do Porão da Laura Alvim. Como terá repercutido, em meio às outras estranhas cenas do Boato. Sei que a apresentação no CEP foi marcante; durante meses as pessoas que a assistiram vinham comentar. A canção *Mesquita* entrou no repertório da época, a tocamos em algumas performances. A guerra do Golfo havia acabado, deixando um rastro de mais cem mil iraquianos mortos, e dois países devastados.

Há um registro no You Tube dessa cena, vídeo gravado por Maurício Antoun, o Maurição, o homem-da-chapinha-na-testa, personagem fundamental na história do CEP. O trecho da cena que ele disponibilizou na rede foi exatamente o da música *Mesquita*.

#### **Mesquita** (Boato)

*Quero casar numa mesquita  
Em Mesquita, em Mesquita*

*Com uma mulher bonita  
Bem bonita, bem bonita*

*Com um véu no rosto e um laço de fita  
Laço de fita, laço de fita*

*Quero casar em Mesquita  
Num centro espírita, num centro espírita*

*Numa festa com muita birita  
Muita birita, muita birita*

*Grão de bico, quibe de cabrita  
Batata frita, batata frita*

*Nasser, Arafat, Kadafi, Saddam  
Rei Hussein, Rei Hussein*

*E a cabrocha que por lá passou  
Eu casei, e me dei bem*

*Aladim, Ali Babá  
Aladim, Idi Amin Dadá*

*Nasser, Arafat, Kadafi, Saddam  
Rei Hussein, Rei Hussein*



*Beduínos Cariocas no CEP 20.000. Espaço Cultural Sérgio Porto, 20/03/1991.*

O SONO DO POLVO ERA PLENO.  
SEU REPOUSO ABSOLUTO, PURA  
DURAÇÃO E POTÊNCIA.  
MOVIMENTO ALGUM HAVIA  
AINDA. RIO NENHUM DEITARA  
SUAS ÁGUAS A CORRER, NENHUM  
PÁSSARO DESLIZAVA NO AR SUAS  
ASAS. ERA SÓ O POLVO,  
COMPACTO. O POLVO,  
SUA IMOBILIDADE,

SUA

E

X

T

E

N

S

Ã

O

.

## 19. No começo era fluxo

No começo era fluxo. Espontaneidade, encontros casuais, tudo muito rápido e intenso como teria que ser. Após algumas intervenções, a coisa dava a impressão de existir. Mas que coisa? Que tipo de associação, entre jovens pós adolescentes tão diferentes entre si, poderia se constituir? Não tínhamos a menor idéia, mas seguíamos fazendo, dando vazão ao nosso desejo, seguindo nosso impulso.

Paulo Leminski havia morrido. Aquele nome não me dizia muito. Mas Cabelo chegou com a notícia, leitor que era do poeta curitibano. Eu sabia que ele tinha feito música, conhecia *Verdura* pela gravação de Caetano, e gostava da canção gravada por Ney Matogrosso;<sup>33</sup> porém nunca havia lido um livro dele. Outros no Boato eram seus leitores também, como Montanha. Beto, que entrou depois na história, gostava muito de falar “*eu ontem tive a impressão / que Deus quis falar comigo / não lhe dei ouvidos / quem sou eu para falar com Deus? / ele que cuide de seus assuntos / eu cuido dos meus*”, poema que veio a entrar no repertório permanente, já que Leminski é fundamental no *paideuma* do Boato.<sup>34</sup>

Leminski havia morrido. Foi em junho de 1989. Aquele ano não foi fácil. Luiz Gonzaga e Raul Seixas partiriam pouco tempo depois, no mês de agosto. Duas outras referências fundamentais para o Boato. Gonzagão pela entronização de uma estética periférica, nordestina, com força inédita na música popular brasileira. E Raul, por sua comunicação com o popular fazendo o que mais acreditava: rock’n’roll. Nunca os tropicalistas (que demoraram a aderir ao rock) foram tão populares, jamais tiveram uma comunicação tão direta e imediata com a massa. Como se Raul falasse de igual, horizontalmente, com o povão. Caetano, Gil e os seus falavam de alguns degraus acima, pela sofisticação, ambição estética e qualidade da informação. Não que Raul subestimasse o público, não que ele facilitasse, ao contrário, ele não fazia concessões. Nem as investidas místicas

<sup>33</sup> *Promessas demais*, parceria de Leminski, Moraes e Zeca Barreto, tema de abertura da novela Paraíso, da TV Globo, em 1982.

<sup>34</sup> André Pessoa, o Montanha, fez distinção entre estas duas categorias. O repertório faz parte do *paideuma*; este seria mais abrangente, e incluiria também poemas “não-faláveis”, como alguns concretos, por exemplo.

(outro ponto de identificação com o Boato) deixavam de virar tema de suas canções, lançando no mesmo balaio Aleister Crowley e Baghavad Gita.

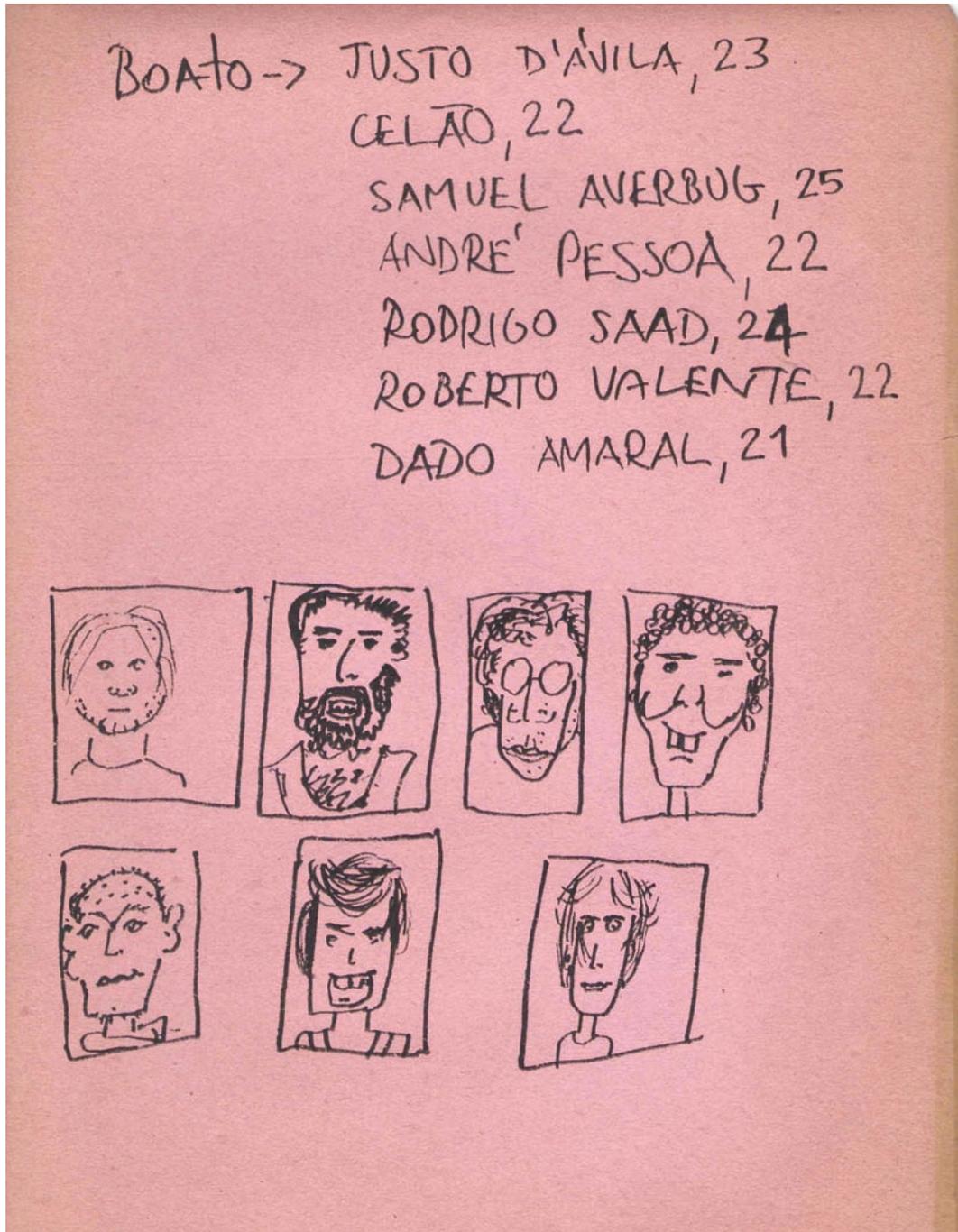
Talvez eu diga isso apenas pela poderosa lembrança de ouvir, quando muito pequeno, na casa dos caseiros da fazenda, *Mosca na Sopa*, e estranhar e compreender aquilo, vendo o gesto de rebeldia e inconformismo ser assimilado pelo público rural de um canto do Brasil, o noroeste paulista, o sertão daquele estado. O rock me chegava mais fácil que o batuque inicial, um ponto de umbanda estilizado. Mas era tudo natural, tudo espontâneo, divertido, bom de assimilar. Com muito humor. Essa canção viria a entrar no repertório poético do Boato. Ney Matogrosso, com os Secos e Molhados, também ouvi pela primeira vez lá, naquela casinha de tijolo, sem forro, perto do curral. Ney também tem essa comunicação, mas por outra via, sendo ele mesmo um homem do sertão, de um Brasil profundo (Bela Vista, Mato Grosso do Sul).

“*Leminski morreu, temos que fazer alguma coisa.*” “*Um kuarup!*”, disse Cabelo. E explicou que o kuarup era a festa indígena que celebrava os seus mortos. Com o atabaque que ganhamos de Negalê (não sei se por generosidade, intuição, ou retribuição por o termos batizado), mais a bacia oficial, e quiçá algum chocalho ou ganzá, apito ou o que tivéssemos à mão, partimos para os pilotis na hora combinada.

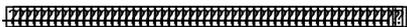
Não havia mais exposição, não havia mais motivo concreto, evidente, para que fizéssemos nossa algazarra no centro nervoso da universidade. Não havia aparentemente; para nós, havia. Havia o estímulo de ritualizar a morte de um poeta, celebrar sua passagem. E o desejo imperioso de voltar a experimentar aquela sensação incrível, extremamente estimulante, falar poesia em público.

Mais uma vez invadimos os pilotis, batucando e cantando, falando poemas em cada breque da batucada, precária como nós, como aquela associação que começava a se dar sem porquê, sem finalidade específica, sem propósito lucrativo, com um pensamento político difuso, com vontade participativa, de tomar o espaço, de expressar nosso pensamento através dos poemas, da atitude, do corpo e da voz no mundo. Estávamos lá.

## 20. Retrato Falado <sup>35</sup>



*Desenho de Justo D'Ávila, (89/90)*



<sup>35</sup> Nem todas as idades atribuídas correspondem à realidade.

## 21. Movimentos de formação – fazendo a cabeça

Havia a formação e a informação prévia de cada um, é certo. Distintas, mas não tão heterogêneas que impedissem o diálogo corrente sobre diversos assuntos: música, futebol, literatura, cinema, televisão, política. Visões discordantes, diversas, embora harmônicas em relação a certa leitura do mundo por vieses marxistas. Ou seja, predominava uma visão humanista, afetiva, que aspirava por justiça social, e sentia profunda identificação com as classes desfavorecidas, os que viriam a ser chamados de excluídos.

Mas havia também, como bem lembrou André Pessoa em seu depoimento, certas trilhas de formação comum entre pelo menos seis dos sete integrantes. O único que não estudara na PUC era Roberto Valente, o Beto. Ele havia passado pelo curso de Comunicação Visual da Faculdade da Cidade, e mais tarde cursaria História no IFCS, ambos os cursos não concluídos. Chegou no Boato cerca de dois meses depois da exposição inaugural. E ficou. Uma formação que Beto compartilhava com Cabelo vinha dos cursos do Parque Lage. Beto estudou pintura lá, me recordo de suas telas grandes, coloridas. Cabelo fazia o curso de 3D (escultura), com José Carlos Goldberg.

Os outros seis se conheceram fazendo o mesmo curso de graduação (Comunicação Social – Jornalismo). Natural que tenham tido professores e disciplinas em comum, e provável que certos cursos e mestres tenham marcado mais. Todos os boateiros mencionaram o curso de uma professora da graduação como tendo sido marcante na trajetória dentro da universidade e mesmo na formação para o Boato, para a vida. A professora, que ministrava o curso de Estética e Comunicação, chamava-se Rosângela Filstein.

Personagem singular, na primeira aula passou uma bibliografia dupla, de mais de cinquenta livros, anunciando que uma era obrigatória, para o curso, e outra era necessária, para a vida. Não é difícil imaginar que a excentricidade de Rosângela a tornava alvo de muitas piadas, de muito deboche, e grande rejeição. Nietzscheana, dramática, com alusões recorrentes a Jung, alteradores de

consciência, surrealismo, zen – o primeiro livro da bibliografia básica era *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, de Eugen Herriguel, clássica visão do misticismo zen por um orientalista alemão. Lembro também de ser apresentado ao trabalho de M. Escher, com exibição de *slides* (!) e debate sobre sua obra. Eu tinha admiração pela professora e por seu trabalho, embora não ignorasse seus aspectos histriônicos, às vezes próximos do ridículo.

No entanto, ela prestava um serviço efetivamente educativo para aqueles pós-adolescentes abastados de terceiro período. Um dos quais foi, certa vez, levar toda a turma para assistir ao espetáculo *Artaud*, de Rubens Corrêa, em cartaz no porão do Teatro Ipanema. Esse evento marcou a formação de muitos dos alunos, que foram expostos à fúria artaudiana interpretada por Rubens na peça. Recomendações de espetáculos, filmes, concertos, eram feitos com frequência, ou melhor, todo o tempo, por Rosângela em suas aulas.

Mas foi um outro expediente pedagógico o que os integrantes do Boato mencionaram com mais ênfase. Rosângela não aplicava provas; tínhamos que fazer dois trabalhos, sendo o principal (o trabalho final) a produção de um livro. Não havia restrições de gênero, formato, material, conteúdo. Valia poesia, conto, crônica, romance, diário, biografia, o que o aluno quisesse apresentar, o que ele assinasse. Desnecessário dizer que todos os seis futuros integrantes do Boato que cursaram a disciplina produziram e entregaram livros de poesia.

Cabelo fez um do qual não me esqueci: *Lagarta no asfalto*. A capa era ilustrada pelo autor. O livro era todo manuscrito, e encadernado numa brochura de papel A4 dobrado na metade. Samuel contou na entrevista que seu livro se chamava *Poeta Aventurado*, e além de poemas continha contos e crônicas. André Pessoa escreveu *Algo Mais*, o meu pequeno livro de poemas (uma pasta com folhas A4 soltas dentro) chamava-se *Silêncio* (embora eu não tivesse referência da obra de John Cage na época), o de Justo tinha o título de *Caminhos*, o nome da obra de Celão não foi lembrada.

O papel de Rosângela na formação do Boato foi mencionado por André Pessoa, bem como o de outros professores que citarei adiante. Rosângela (que hoje leciona no departamento de Psicologia da PUC-Rio) teve essa função de instigar, de propor a produção de um livro, de basear as discussões das aulas em obras de arte, cinema, literatura. Isso ajudou a alimentar a curiosidade deste pequeno bando de poetas, e colocou no repertório comum daqueles jovens

diversas obras de escritores, artistas plásticos, cineastas e pensadores que viriam a iluminar suas próprias práticas.

Outro professor lembrado por vários tentáculos foi Dráuzio Gonzaga, que ministrou duas ou três disciplinas – creio ter feito dois cursos com ele, marcantes. O curso de Dráuzio era disputado por certo perfil de alunos, no qual nós nos encaixávamos. Ele entrava em sala, falava sem parar por uma hora, uma hora e meia, abria para perguntas (às vezes) e depois partia subitamente. Excelente professor, trabalhou sobre obras de Cornelius Castoriadis, o clássico de Pierre Clastres, *A sociedade contra o estado*, Marcuse; em suas aulas tive, pela primeira vez, contato com a obra de Georges Bataille.

O antropólogo José Carlos Rodrigues, que deve trabalhar no curso de Comunicação da PUC até hoje, foi o professor orientador do meu trabalho final, assim como do de Cabelo e talvez de mais algum boateiro. Figura extremamente calma, com fenótipo de índio, dava aulas sentado sobre a mesa, de pernas cruzadas. Creio que apenas André não fez nenhuma disciplina com o autor de *Tabu da morte* e *Tabu do corpo*, suas obras mais conhecidas.

Pedro Camargo, ex-cineasta e longevo professor do departamento de Comunicação, também teve importante contribuição na formação do pensamento, se não do Boato, de alguns de seus elementos. Seus cursos de Introdução à linguagem cinematográfica e de Introdução ao cinema brasileiro eram excelentes, clássicos dos quais não se escapava, pois eram disciplinas obrigatórias e, naquela época, apenas Pedro Camargo as ministrava.

Pedro Camargo era outro personagem – interessante notar agora nossa preferência pelos professores “personagens”, com personalidades marcantes, jeito de ser singular, o pensamento mediando seu estar no mundo. Cabelos longos e completamente brancos, lisos, rosto que parecia entalhado, e me lembrava um personagem de Asterix, o “Queijolão”. A voz de Pedro, grave como a de um narrador de radionovelas, ou a de um galã de meia idade do cinema mexicano, impressionava. Ele discorria com fluência pelo início do cinema, nos apresentou Méliès, o surrealismo, *O Cão Andaluz*, e tinha devoção pelo cinema alemão da UFA, e amor por seus mestres, Murnau, Fritz Lang, Pabst e seus pares.

Pedro apresentou também aos alunos o Cinema Novo, o *udigrúdi*, o Neo-Realismo italiano, a *Nouvelle Vague*; em geral projetando trechos dos filmes semanais, às vezes exibindo uma ou outra obra inteira. Além disso, no curso de

cinema brasileiro, exibiu seu longa mais conhecido, cujo título original, *A pele do bicho*, foi alterado por razões comerciais para o lançamento, ganhando o nome vago (quase genérico) de *Amor e Traição*. O belo filme rural, adaptação da peça teatral *Chapéu de Sebo*, de Francisco Pereira da Silva, marca a estréia da atriz Claudia Ohana no cinema, com seus olhos imensos, aos 16 anos de idade.

Pedro Camargo se tornou amigo pessoal de dois de nós: André Pessoa, que era seu vizinho de Botafogo, e eu, que começava a trabalhar com cinema e já era ator. O professor me convidou para fazer um curso seu na Casa de Cultura Laura Alvim, “Oficina de interpretação para cinema”. Lá fui eu. Nessa oficina vi pela primeira vez o poeta Mano Melo falar um poema – sem saber que ele era poeta. Fiz uma improvisação, nos primeiros dias do curso, que Pedro não cansava de elogiar, identificando ali uma interpretação chapliniana, louvando o humor irônico, e outras coisas que me esqueci.

Urian Agria, professor do departamento de Artes, já citado aqui por sua presença no projeto do Coletivo Cultural, teve influência na nossa formação. Nenhum de nós foi aluno de Urian, em suas oficinas de Modelo Vivo, ou de desenho livre; porém sua atuação (e influência) se dava por caminhos diversos: conversas de bar, encontros extraclasse, assembléias e reuniões de cunho político/artístico. As conversas de bar predominavam largamente. Urian era um boêmio de raça. Creio que hoje, vivendo tranquilo no Recife, esteja moderado na esbórnia. De todos os professores citados aqui, apenas ele (e talvez, em pequena medida, Pedro Camargo) dialogou com o fazer do Boato, seus procedimentos, suas realizações. Como o Boato, no início, se apresentava nos eventos do Coletivo Cultural, Urian pode acompanhar a evolução do grupo.

Anos depois, num show que fizemos, já com a banda, na vila dos diretórios da PUC – creio que no evento Cambralha, em 94 – Urian veio conversar comigo após a apresentação. Naquele momento, eu começava a introduzir a dança de maneira um pouco mais organizada no espetáculo. Para a canção *Guará*, um “reggae-xote” de Beto Valente, criei um roteiro de movimentos para um personagem, uma “aparição” que trajava saia de palha, máscara indígena feita de cabaça e peito nu. Adereços advindos do espaço de trabalho do Boato, o terraço do Cabelo, que acumulava objetos diversos, figurinos, instrumentos, detritos, ferramentas, pedaços de asfalto, esqueletos de peixes, misturados a obras do próprio Cabelo (cavalos-marinhos secos, comprados

por mim na Peixaria Bolívar, compunham algumas peças). Para desespero e irritação de dona Marna, mãe do artista, os objetos se acumulavam aos montes, e seriam utilizados ou para as obras do filho, ou nas performances e produções do Boato.

Urian quis falar comigo justamente para comentar o número da dança. E, com expressão mista entre a aprovação e a advertência, falou, pegando na minha saia de palha: “*isso é antigo... isso aqui é muito antigo, hem?*” E arregalou seus olhos úmido, levantando as sobrancelhas. “*E olha, preciso conversar com vocês. Vocês estão muito enganados, prestem atenção!*” Mudara de tom. Voltou a ser o Urian combativo, exaltado. “*Ficam falando de coisas que não conhecem. Quem disse para vocês que Exu é isso?*” Eu não tinha informação do que seria Exu, e o pouco que sabia vinha do cancionista brasileiro. Martinho da Vila, em seu clássico *Canta, canta, minha gente*, gravou, na última faixa, uma compilação de pontos de umbanda. O primeiro é de Exu. A questão é que Justo utilizava, em alguns manifestos e poemas, o termo “exu” conforme certa acepção popular (muito difundida na comunidade evangélica) que associa esta entidade originária do candomblé ao diabo cristão. Urian estava me dizendo, um tanto irritado com nossa ignorância, que Exu não tinha nada a ver com aquilo.

Expliquei a ele que Justo trouxera o termo, e que o utilizava noutra acepção. Mas ele tinha razão: essa acepção contribuía para a visão preconceituosa sobre exu. Chamei Justo, e o coloquei para conversar com o mestre. Deixei-os no debate e saí, pensando na antiguidade da saia de palha, algo que eu não tinha parado para atentar. Quantos ritos e religiões ancestrais utilizaram a palha e vestimentas confeccionadas com este material? O próprio candomblé não tinha entidades cobertas de palha, como Omolu/Obaluaiê? Que associações possíveis eu estava trazendo utilizando aquela saia no espetáculo? E a máscara, da qual eu nada sabia? Uma cabaça cortada ao meio, pintada, com orifícios apenas nos olhos e no nariz. De que tribo, de que etnia viria? O Boato agia muito por intuição, associações livres, acasos, improvisos.

Utilizei esse figurino em outro curso, também relevante para a composição da formação do Boato – ao menos na medida em que foi importante para minha própria formação. A oficina de Antônio Nóbrega na CAL (Casa de Artes de Laranjeiras) chamava-se *A arte do brincante*. Convidei o pessoal do grupo, mas só Cabelo me acompanhou. (Oswaldo Pereira, compositor e cantor muito próximo

ao Boato, também fez a oficina). Nóbrega, um pernambucano egresso do Quinteto Armorial de Suassuna, na qual tocava rabeca, é um “brincante”, termo popular que designa o participante da “brincadeira”, do folguedo, da festa, do rito. Depois da escola Suassuna, Nóbrega foi fazer carreira solo como bailarino. Conheci seu trabalho num evento de dança, o Carlton Dance, no qual ele apresentava seu espetáculo, chamado *Figural*. Impressionou-me ver, num festival de dança contemporânea (e pop), um espetáculo nacional que dialogava com a tradição sem ser folclórico, cruzando a dança popular brasileira com linguagens contemporâneas.

Nas oficinas (fiz duas), Nóbrega revelou-se, mais que um discípulo de Suassuna, um cultor de Mário de Andrade. Sua bíblia era *Danças Populares do Brasil*; um dia, enquanto lia um trecho para os alunos, se emocionou de tal maneira que teve que interromper a leitura. Apaixonado pelo Brasil, pela cultura tradicional e popular do país, num grau comovente. No entanto, nossa cultura era outra: tratava o rock e o reggae como patrimônios nossos, tanto quanto o samba e o baião, todos ritmos da nossa aldeia (global).

Foi em uma das oficinas com Nóbrega que procurei aperfeiçoar e desenvolver a pequena “coreografia” do *Guará*. Citando um trecho da letra, chamei-a de “a dança do menino”. Apresentei-a na oficina, paramentado de acordo com minha concepção do personagem. Coloquei nossa fita demo para tocar, e dancei. (Já havia a banda, na época). Curiosamente, a apresentação depois me pareceu fria, distante; quase sem sentido. Nóbrega elogiou, apontou algumas fragilidades, comentou sobre aspectos técnicos. Contribuiu para a criação, enfim. Muito tempo depois, pensando sobre o episódio, me dei conta que aquela dança fora da cena, ou seja, sem a banda tocando, não faria mesmo sentido. Era uma peça integrada ao espetáculo como um todo; a música mecânica, em uma apresentação isolada, não embalaria a movimentação, o gestual da cena.

Outra oficina da qual participamos na mesma época foi com o ator e diretor paraibano Luiz Carlos Vasconcelos. Uns dois anos antes, o diretor do grupo Piolim havia impactado o Rio de Janeiro com o espetáculo *Vau da Sarapalha*. A leitura teatral do conto de Rosa tinha uma densidade raras vezes vista em teatro. O universo dos dois caboclos com malária, o cachorro, interpretado por um ator, a movimentação em cena, as falas, tudo tinha muita força e poesia. Luiz Carlos, que também interpreta o palhaço Xuxu, trouxe boa

contribuição no processo de composição de cenas, propondo-nos métodos. Por outro lado, encontrávamos semelhanças como nosso próprio processo “selvagem” em sua oficina. Eu e Cabelo, os dois do Boato presentes.

O estímulo físico, o pensamento em desenvolver a linguagem corporal, vinha principalmente de minha trajetória anterior no teatro. A princípio, alguns eram muito resistentes a trabalhos deste tipo. Sobretudo se fosse eu mesmo a propor ou a conduzir. Por isso comecei a convidar profissionais de trabalho corporal para propor exercícios, treinamento. A primeira a atender o chamado foi Sílvia Prado, a Nilaya. Ex-ginasta, Nilaya tinha uma trajetória ligada à dança. Trabalhou com o ex-dzicroquete Ciro Barcellos, na Companhia do Terceiro Mundo. Seu novo nome, Nilaya, vinha de sua iniciação na seita de Rajneesh, o Osho. Ela introduziu o Boato no estranho mundo das meditações dinâmicas do Osho, que provocam fortes reações fisiológicas. Esse trabalho contribuiu significativamente para a construção do espetáculo *Mundo Animal*.

Em 94, já com a banda, fizemos uma mini-temporada no teatro Ziembinski. Quatro apresentações, de quinta a domingo. Convidei Daniella Visco, com quem eu havia trabalhado numa peça de teatro (mesmo caminho que me levara à Nilaya), para desenvolver a preparação corporal. Dani fez um trabalho intenso de conscientização corporal com o grupo, utilizando técnicas também inéditas para nós. O resultado apareceu. Não satisfeita, convidou alguns do grupo para aprofundarem o trabalho no grupo que dirigia, o Porão, que trabalhava numa sala do Teatro Villa Lobos. Permaneci com esse grupo durante quase um ano, trabalhando em quase todos dias úteis, de quatro a cinco horas por dia. Cabelo também o frequentou, e creio que um ou outro boateiro tenha visitado o Porão alguma vez.

Além da PUC, houve outra universidade responsável por “dar linha à pipa” do Boato: a UFRJ, tanto pela Praia Vermelha quanto pelo IFCS. Relevantes na formação do pensamento do grupo foram os cursos (frequentados como ouvintes) de Emmanuel Carneiro Leão sobre os pré-socráticos, o curso da pós de Gilvan sobre Nietzsche e Heidegger, dedicado à leitura do Gênesis bíblico. A Filosofia da UFRJ (do IFCS) abriga hoje professores que são amigos de longa data do Boato, como Fernando Santoro, que na época cursava seu mestrado.

Fora do circuito universitário, havia as conferências do mestre chinês Chergn sobre o Taoísmo. Jamais estive numa dessas conferências, que depois se

transformaram em um curso. Pelo menos três do Boato as frequentaram: Beto, Cabelo e Justo. Justo se identificou com o pensamento taoísta de tal maneira que seguiu o curso e veio a se ordenar monge, anos depois.

Penso agora, com o distanciamento que o tempo oferece, que procurávamos incessantemente; a curiosidade era um traço comum do grupo, uma forte curiosidade, que nos fazia encontrar palestras obscuras, eventos interessantes e pouco divulgados, mostras, shows, cursos, tudo o que pudesse interessar e contribuir para alimentar a cabeça-corpo do Polvo. Cada descoberta – no tijolinho do jornal, num panfleto, num cartaz na rua – era acompanhada de duas ou três ligações, para buscar o tentáculo mais próximo disponível (ou interessado). Uma vez encontrado, detonava-se o método da “corrente”, que consistia em cada um ligar para outro, avisar e passar adiante a incumbência.

Assim pudemos assistir à preciosos debates e palestras no Galpão das Artes do MAM; frequentamos o circuito de palestras da EAV do Parque Lage; Cabelo teve um encontro decisivo em sua vida, numa palestra realizada por Tunga na UFRJ da Praia Vermelha. Depois que se conheceram, Tunga se tornou o principal interlocutor de Cabelo no campo estético, e contribuiu muito para a valorização e disseminação de sua obra.

## 22. Notas sobre *Branco Sobre Branco*

A tese de Guilherme Zarvos, ao menos como foi publicada, de alguma maneira é a tese que eu estou fazendo. Ou melhor, a tese que faço pode ser pensada como uma extensão da tese de Zarvos. Em diversos sentidos. Principalmente no que diz respeito à coletividade, à natureza multitudinária do movimento, às mil cabeças da quimera que foi o CEP 20.000. No começo da elaboração de seu projeto, quando me contou vagamente sobre a idéia de uma tese coletiva, achei brilhante, original e adequado o procedimento. Mas tive dúvidas sobre como esse dispositivo funcionaria, se daria certo. Quando vi a tese, pareceu-me caótica, imensa colagem de retalhos de textos confessionais, biográficos e reflexivos entremeados por depoimentos dos fazedores do CEP. Comecei a ler e não consegui chegar ao final. Depois das primeiras cem páginas, fui pulando trechos, consultando outros, e acabei fazendo uma leitura transversal. Incomodou-me muito a revisão, a grande quantidade de erros ortográficos, e a aparente necessidade de fundamentar seu pensamento apelando para conceitos e teóricos que para mim pouco dialogavam com a questão. Essa leitura deve datar de 2009, ano da publicação do livro.

Em 2013, releio com outros olhos. Compreendo melhor o projeto, vislumbro com mais clareza seu resultado. As oscilações de Guilherme, sua inclinação apaixonada para as artes plásticas que veio mais forte na década passada, fazem com que a capa do livro (a mesma imagem da capa da tese), por exemplo, não mostre outro fundador no CEP fora o próprio Guilherme. Mais: mostra dois artistas (Alexandre Vogler e Luiz Andrade), um músico-escritor (Botika) e o próprio Zarvos, a bordo de uma kombi aberta, em plena realização do bloco-performance *Fumacê do Descarrego* (projeto de Vogler). Claro que a foto – excelente, de Odir Almeida – evoca a idéia de multidão, de coletivo, de festa dionisíaca (Luiz Andrade mostra a lata de cerveja para a lente), de intervenção na cidade, de mobilidade e, sobretudo, a afirmação espinosiana que Zarvos martela com insistência por todo o texto: “alegria gera alegria”. Três imensos sorrisos, o

do autor, o de Botika e o de Vogler, não deixam dúvidas sobre o tom daquela intervenção, que é também o tom da tese: afirmação da vida através da alegria, da celebração, da festa. A foto pode ser ainda um instantâneo familiar, uma foto do álbum de Zarvoleta, e isso também faz todo sentido, porque não existirá tese mais pessoal, mais álbum de família, do que *Branco sobre Branco*. Ao mesmo tempo, um diário de divagações e pensamentos interessantíssimos sobre a história do Brasil, os momentos cruciais que o país atravessou no século XX, à luz, sobretudo, da mirada brilhante de Darcy Ribeiro, mas também de outros pensadores e artistas, sempre através do filtro fino da inteligência arguta de Guilherme.

Os depoimentos dos colaboradores e participantes do CEP ajudam a compor um painel de grande diversidade de olhares sobre aquela movimentação de (até então) quase duas décadas. Com tons muito distintos entre si, pois de origens muito diferentes: alguns textos foram especialmente escritos para a tese, por encomenda de Zarvos; outros são depoimentos para o vídeo *CEP 20.000*, de 2006, dirigido por Daniel Zarvos (como no caso do meu texto); outros ainda são falas proferidas no lançamento da revista CEPensamento, em 2005; e mesmo trechos inteiros de livros, como o de Waly Salomão sobre Oiticica. Waly freqüentou o CEP, não sei porque Zarvos não incluiu um depoimento dele específico sobre o assunto. O *CEP 20.000 - Inventário*, publicação comemorativa de 10 anos do evento, traz belo texto do poeta baiano sobre o CEP.

Todavia essa maneira de compor, costurar, engendrar a tese, com cacos de textos de outros, pedaços de depoimentos, frases, notícias de jornal, fotos de família, resulta em algo muito particular, pessoal e universal, com uma força raramente encontrável em teses acadêmicas. É a tese de um escritor, é um livro. Essa é outra semelhança que encontro com meu trabalho. Espero conseguir trazer outros aspectos do CEP, narrar mais episódios específicos, e tentar criar uma contextualização para o leitor, o que é bastante difícil, em se tratando daqueles tempos intensos. Nesse sentido, o caos da tese de Zarvos sugere o tom dominante do CEP. Acho que é Viviane Mosé que fala em “*caos bem organizado*”. O depoimento de Michel Melamed também dá a dimensão da impossibilidade de se descrever o CEP. O meu próprio também, assim como o de Vitor Paiva e Botika, que pertencem a outra geração do evento.

Importante será talvez ouvir o material bruto do vídeo do CEP, e analisar depoimentos como o de Ericson Pires, por exemplo. Ericson tinha uma posição crítica e cética em relação aos resultados do CEP, e de suas reais conseqüências na cultura carioca. Lembro de uma festa na casa de Guilherme Levi, em Laranjeiras – ou seria em Santa Teresa, na casa do Vogler? – que Ericson me interpelou com seu costumeiro tom exaltado: “*como é que tu fala uma parada daquelas?*”. Eu não tinha idéia sobre o que ele estava falando. Insistiu, dizendo que eu não podia dizer aquilo no filme, não era possível que eu acreditasse naquilo. Se eu não conhecesse muito bem a figura, pensaria que ele estava prestes a me agredir fisicamente. Eu nem sabia de que filme se tratava, o documentário sobre o CEP ainda não havia sido lançado, mas Ericson já o tinha assistido, numa sessão na casa do diretor. Ele estava indignado porque eu havia dito, no depoimento para Daniel Zarvos (quase dois anos antes!), que aquilo que fizemos na década de 90 tinha sido importante, relevante, forte. Ele não aceitava isso. A perspectiva do Ericson era ligada à indústria cultural, ao espaço midiático – exatamente como a minha. E como eu (e quase todos do CEP), acreditava que o Boato era a ficha certa para se apostar, a banda que iria “estourar”, com certeza. Isso não aconteceu. O sucesso midiático (e mercadológico) não veio para a primeira geração do CEP. Michel talvez seja a exceção, em outra escala, e não sei o quanto Ericson gostaria de estar no lugar que Michel ocupa.

Continuo convencido que aquilo tudo foi importante, sólido, relevante, e que cabe a nós mostrarmos isso, ainda hoje, como fez Guilherme, como estou me propondo a fazer. E como o próprio Ericson faz, em sua tese, embora aponte seu pensamento mais para a cena das artes plásticas, num movimento análogo ao de Guilherme, porém com outra relação. Ericson passou a ser artista plástico, quando criou o Hapax, com Daniel Castanheira, Ricardo Cutz, Monjope e outros (Mac veio depois, creio). Guilherme não, sua relação sempre foi a de escritor-artista que recebe a manifestação plástica como referência, estímulo, inspiração. Os capítulos intitulados “Hinos à Jarbas Lopes”, em sua tese, deixam essa perspectiva evidente. Espero que a presente tese, junto a *Branco sobre Branco*, ajude a compor um painel da geração 90, do CEP, do Boato, que se encontra em certo “limbo crítico”.

## 23. DESVIO: e-mail para Zarvoleta

**To:** Guilherme Zarvos

**Subject:** alô alô marciano

Aqui quem fala é da França.

Tem alguém aí?

Tá boa a vida, saudável, rural-Maricá?

Saudade de você, sem demagogia.

Daniel esteve por aqui com Lili, e lindamente conseguiram-me o *Branco sobre Branco*, que eu não havia trazido (ele tampouco, apesar do meu pedido).

Tá ligado na mudança de rumo da minha tese?

Escrevo sobre o Boato - por conseguinte, sobre o CEP, o Terças Poéticas, sobre a gente.

Tua tese e a do Ericson (que ainda não penetrei) são os "ombros de gigantes" sobre os quais me apoiarei.

Tá sendo bom reler *Branco sobre Branco*.

Você é foda, gênio da raça.

Tua mão pra poesia chega dar inveja.

Poderia ter sido mais cuidadoso na revisão/edição do livro.

Fico feliz ao lembrar que botei pilha para você fazer o doutorado. Eu e Ericson, aquela pressão (naturalmente liderada por ele), lembro um dia no Baixo Gávea, te cercamos e pressionamos até você considerar a hipótese.

Tenho escrito muito, todos os dias, e lido menos do que gostaria.

Você me vem à lembrança com frequência, outro dia liguei pra tua casa, ninguém atendeu.

Falei com Pedrinho por Skype, ele tá escrevendo um poema-diário para Ericson, vai imprimir em mimeógrafo (!!!) e lançar no dia 17, no CCBB, no evento em homenagem a ele, dentro da Mostra do Filme Livre, tá ligado nisso?

Um ano já se passou, desde aquele dia no Catumbi.<sup>36</sup> (*Catumbi* é mato verde, em tupi).

O poema ele gravou e me mandou, tive certa vertigem ao ouvir, parece que volta a abrir a ferida já cicatrizada.

Ele mandou nova versão, ainda não tive coragem de abrir.

É isso, só pra dar notícias.

Paris é legal, em especial a infra pra quem quer estudar. Te escrevo da BNF, a nova Biblioteca Nacional da França, que se chama François-Mitterand e fica na beira do Sena, num prédio moderníssimo, todo conforto e algo mais.

Daniel Castanheira e eu fazemos uma dupla constante na night daqui.

Falei poemas num bar domingo passado, e me comoveu ter Fernando Santoro na primeira fila. Pedi um poema e o cara mandou um foda, com força e precisão.

beijo grande, dê sinal de fumaça quando puder.

Dado

ps. você nem foi no meu espetáculo de lançamento, nem viu meu livro novo, POERIA. A peça tava linda, perdeste. Seu eremita maroto. Mande seu endereço que o enviarei de Paris.

<sup>36</sup> O enterro de Ericson Pires foi no cemitério do Catumbi.

## 24. Na orelha direita de Kennedy

Não dava mais para continuar sem nome. Ou pior, usando o nome que Samuel deu à exposição, EXPOESIA, relacionando o evento de Affonso Romano a nós. O nome veio, evidentemente, da aglutinação das palavras que referenciam o evento, *exposição* e *poesia*. Teria Samuel se dado conta de que o nome fazia alusão a “algo que não é mais”, caracterizado pelo prefixo “ex”? Curioso pensar isso, tanto tempo depois. Será a *poesia falada* uma ex-poesia, palavra que deixou de ser poema e decolou nas asas da voz, no vento da música? Expoesia. Eu detestava esse nome, e apenas mais tarde descobri o evento do poeta Affonso Romano de Sant’anna, na época diretor do departamento de Letras daquela universidade.

Mas não encontrávamos nome que nos descrevesse e que cumprisse a quase impossível missão de agradar a todos. A crítica, no grupo, sempre grassou através do humor, do deboche, da ironia. Já havíamos feito apresentações com o pavoroso nome, inclusive nossa primeira grande performance, a apresentação no Circo Voador em um evento da UNE. Aquele nome, EXPOESIA, no cartaz do evento para mim era uma evidência que tínhamos que encontrar um nome, uma marca, uma palavra sob a qual forjássemos a identidade do grupo.

Marcamos então uma reunião da orelha direita do Kennedy, nosso ponto de encontro tradicional. Ali, junto à enorme cabeça de bronze do presidente americano assassinado (com um tiro que destroçou exatamente sua cabeça; talvez esse o sentido da escultura ser uma cabeça, não um busto) deliberávamos, decidíamos as próximas ações, ou às vezes simplesmente papeávamos antes de ir beber uma cerveja no IAG ou fumar um baseado na grutinha. Para ensaiar, preferíamos as Araras, no jardim central da PUC, ao lado de onde hoje fica o anfiteatro Junito de Souza Brandão.

O que tínhamos combinado é que cada um levaria duas ou três sugestões de nomes, escolheríamos os três melhores e elegeríamos, dentre eles, o nome do grupo. No dia marcado, cheguei sem nenhum nome que realmente me

convencesse. É que aquele grupo não me parecia caber em nome nenhum. Associação livre demais, improvável demais, heterodoxa demais para ser nomeada como uma simples banda de rock ou um time de futebol. De alguma maneira, eu intuía que aquele coletivo tinha um pouco de cada coisa dessas.

Não apenas eu, mas outros chegaram também sem suas sugestões. Exceto Justo, que trouxe não dois ou três, mas uma lista com 10 ou 15 nomes. Nossa eleição então se limitou a escolher os melhores nomes elencados por Justo. Imagino se essa lista existirá ainda, nas minhas intermináveis pastas de arquivo do material do Boato.<sup>37</sup> O que restou da lista, mas apenas na memória, foram os dois nomes de maior destaque, o melhor e o mais disparatado. Este, o esdrúxulo, que alguns defenderam por pura provocação, era extraordinário: *Fantoches de Si Mesmos*. O outro, que nos perturbou (e que talvez justamente por isso tenha sido escolhido), foi eleito como o melhor, o que ficou: *BOATO*.

Saí da reunião convencido, aquele era o nome. Um e outro tinham dúvida, eu não. Em casa, quando fui ao dicionário, tive certeza, achei a prova que convenceria a todos. O verbete para Boato era a cara do grupo.

Boato (s.m. *Do latim boatu, mugido ou berro de boi*). Atoarda, rumor, zumzum, zumzumzum. Notícia anônima que corre sem confirmação. Na próxima página, o texto que produzi a partir do verbete, na época.

---

<sup>37</sup> Cabelo comentou que há alguns anos encontrou-a em seu arquivo, embora hoje não saiba onde está.

Da série "A vida não é só Jornalismo"

BOATO PROVOCA CELACANTO...  
e desafina o coro dos contentes

-----  
Luiz Eduardo Amaral, 7ºJ  
-----

BOATO. (do latim boatu, "mugido ou berro de boi") S.m. Notícia anônima que corre publicamente sem confirmação; boatice, atoarda, balela, fa-laço, ruído, rumor, voz, zunzum, zunzunzum.

A definição do Aurélio para "boato" explica exatamente o espírito do grupo homônimo de poetas que começou a se reunir em 89 na PUC. O espírito é esse mesmo: de berro e rumor, de voz e zunzum, de guerra e amor. Nosso grupo é uma notícia anônima que corre publicamente desde o ano passado sem qualquer confirmação.

Mas quem precisa de confirmação? Só mesmo a matrícula. Porque o BOATO nasceu sem aviso prévio nem data de validade. E sem rótulo. Por isso é BOATO. Por não ser sutil, e por tentar radicalizar a imposição da comunicação. Se o simples estar-no-mundo implica em comunicação, BOATO é comunicação explícita.

E comunicação dinâmica, pois BOATO corre. partindo da palavra escrita (na exposição de poesia/89), atacando a palavra falada (nos recitais), ganhando o gestual e já armando seu braço musical, que breve estará batendo por aí.

BOATO quer o sol para si. E o mi para lá. Quer o eu para nós e o

tu (do) para vocês. BOATO quer o plural, quer boatos. BOATO quer bons-atos.

. BOATO é político. E acha que a neutralidade é um mentir pra si mesmo e fingir que acredita. BOATO, com todos e com ninguém, desafinando o coro dos contentes.

Mas isso tudo é muito pouco. O trabalho do nosso grupo é uma pequena marola que não chegou (ainda) a encrespar o mar de marasmo da PUC. Há uma ressaca sendo anunciada, o Coletivo Cultural vem aí. Um movimento que promete provocar maremoto. Se o BOATO é a presença, o Coletivo Cultural será o peso. E que não seja balela, que seja baleia. E viva o Celacanto!

O BOATO informa que seus componentes costumam se reunir às 11h30m de toda quinta-feira. O local de encontro é a orelha direita da estátua do Kennedy, em frente aos elevadores do Bloco K.

Para entrar em contato com o grupo compareça às reuniões ou deixe o seu recado no secretário eletrônico da redação do JZ.

*Página do Jornal Zinho, periódico editado por Lula Branco Carvalho no ano de 1990, na PUC. Texto do autor sobre o Boato, publicado em 12/03/90.*

## 25. Domingão do Boato

O *Domingão do Boato* era a máxima instituição da prática do grupo. Encontro semanal garantido, só excepcionalmente não aconteceria. Parecia com um ensaio, mas tinha outros componentes envolvidos. Aliás, em nada se parecia com um ensaio. Ao menos os de teatro e de música que conheço. O domingão era outra coisa. Assembléia da tribo, missa ecumênica, debate geral, encontro de planejamento, confraternização. Em geral realizado na parte da tarde, e quase sempre – com exceções, dependendo da época – no apartamento da Sousa Lima, sede absoluta do Boato durante a década em que trabalhou. (Nos últimos anos, montamos um “escritório” no apartamento do Celão, na rua Joaquim Nabuco, a três quadras dali, aliviando um pouco a invasão da casa de Cabelo). As vantagens de termos esse espaço à disposição eram inúmeras. A primeira e mais óbvia é a amplidão da área da cobertura. No andar de baixo (o décimo), um grande apartamento, no qual pode se dar uma volta completa em torno do prisma do prédio. A parte de cima é assim: a escada termina num corredor perpendicular a ela; para a esquerda, uma varanda, o quarto/ateliê de Cabelo e um pequeno jardim; indo para o lado direito do corredor, o terraço amplo, uma grande área aberta com vista panorâmica da favela do Pavãozinho. Esse o espaço privilegiado do Boato, o local que viu seu desenvolvimento, nosso centro de experimentação particular, onde centenas de vezes nos reunimos para discutir, criar, compor, planejar ou simplesmente olhar o céu, o vôo dos urubus, das gaivotas, dos aviões, a movimentação da favela.

No domingão tudo podia acontecer. Podia não acontecer nada também – mas essa hipótese era rara. Nessas tardes livres de criação coletiva, os estímulos diversos eram trazidos e apresentados por cada integrante. Nos primeiros anos, leituras comuns eram frequentes. Se eu estivesse lendo algum poeta que me despertasse agudo interesse, certamente levaria o livro para a reunião. Aliás, reunião não; domingão. Penso agora que o Boato começou a ficar mais chato quando, em vez dos domingões semanais e encontros extras de criação, diversão,

ensaio, ou simplesmente ócio coletivo, passamos a ter mais e mais reuniões. Lembro de ouvir Cabelo dizer: “o Dado adora uma reunião... Coisa de gente de teatro.” Há a anedota (verídica, deu-se com a filha de uma amiga) da menina que, perguntada acerca do que a mãe fazia, naquele momento no colégio onde cada criança conta a profissão de seus pais, respondeu: “minha mãe faz reunião”. Era filha de atriz. Enfim, me veio agora esse lampejo, de que a época que os domingões predominavam sobre as “reuniões” era bem mais divertida.

Uma vez, no final de 1990, eu ia para o domingão a pé, da rua Bolívar, onde morava então com a minha avó. Não tinha caminhado ainda um quarteirão quando ouvi uma barulheira, batucada e cantoria. Embaixo da marquise do *Shopping das Carnes*, esquina de Bolívar com Barata Ribeiro, um grupo de moradores de rua batucava em latas e baldes, despreocupado da cidade ao redor. Cantavam sambas populares, e havia uma criança no grupo. Aproximei-me e não pude deixar de identificar aquilo que acontecia no meio na rua com o que fazíamos, seja nos palcos, em espaços públicos ou no terraço da mãe do Cabelo. Passei alguns minutos com eles e segui, que a hora marcada da *reúna* já havia passado. Mas avisei a ele que voltaria com uma galera. Dez minutos depois estava com a rapaziada e nem dei muitas explicações acerca do que eles iriam ver. Só pedi para pegarem alguns instrumentos de mão e que partíssemos logo, tínhamos que ver aquilo. Atravessamos o túnel a pé e andamos de volta pela Barata Ribeiro até a esquina com a Bolívar. Do outro quarteirão já víamos a performance dos “populares”: identificação total. Chegamos junto e fomos recebidos com a maior naturalidade. Eles estavam meio bêbados, cheiravam a álcool, a cachaça. Se não me falha a memória, havia um cachorro também. O menino, com dez ou onze anos, tinha imenso prazer com a brincadeira, e cantava junto, por vezes puxava ele o samba. “*Todo menino é um rei, eu também já fui rei, mas qual, desperte!*”. O samba celebrizado por Roberto Ribeiro era o *hit* da inusitada performance, pois além da pegada popular de samba-de-roda baiano, havia o fato de termos um menino presente na batucada. Rodrigo Bruno, o célebre Macarrão, personagem importante nessa história, legítimo “aleatório”, apareceu na hora, num desses acasos extraordinários. Na época ele estava em seu momento fotógrafo, e graças a isso temos imagens que registram o momento. Apenas duas fotos se salvaram (em péssimo estado de conservação, mas ainda visíveis) e constavam, até 2010, do extinto *website* do Boato.

A alegria daquele momento, genuína e compartilhada, fazia-nos acreditar numa possível harmonia social do Brasil, cuja face banguela e perversa da “miséria que ri” não nos assustava; ao contrário, víamos uma possibilidade de integração através da cultura, da festa, da confraternização. Um encontro como aquele faria quem quer que o vivesse acreditar no Brasil, na potência criativa do povo brasileiro, na sua cultura redentora. Cri nisso na época, e não acho que hoje descreia de todo. Pelo menos consigo compreender as razões que me faziam acreditar e trabalhar naquilo. A cultura brasileira, sua música, sua poesia, sua fala, sua corporalidade, sua arte, é algo sofisticado que a humanidade produziu. Alguns dias depois, entretanto, a vida real nos jogaria na cara a violência com que o estado e a sociedade tratam o pobre no Brasil.

A “levação de som” com os “mendigos” (como os chamávamos na época) ecoou além daquela esquina de Copacabana. Não sei se ali mesmo, ou depois que voltamos para nosso espaço de criação, decidimos apresentar aquela performance no próximo CEP 20.000, que seria um mês depois. Eu, como morador da Bolívar e portanto o que mais perto se encontrava dos moradores de rua (supondo, claro, que eles “morassem” ali), fiquei responsável de fazer o contato e armar tudo. Voltei uma ou duas vezes depois, mas não os encontrei mais. Aquele lugar ficava na minha rota diária, eu pegava ônibus para a PUC na Barata Ribeiro, não era possível que não os visse em algum momento. Muitos dias depois encontrei apenas um deles. Estava de barba e cabeça raspada, com aspecto de interno de hospital psiquiátrico, e muito mais bêbado do que no primeiro encontro. Era de noite, e ele havia se abrigado na calçada oposta da Bolívar, debaixo de uns tapumes da obra que existia ali. Me contou que eles tinham sido recolhidos pela Fundação Leão XIII, órgão da prefeitura que “cuida” de moradores de rua, e que todos tinham tido barba e cabelos cortados à força, levado banho e recebido uma sopa; depois foram postos na rua de novo. Faltavam apenas alguns dias para o CEP, nossa performance já estava toda combinada: reproduziríamos no palco do Sérgio Porto a performance ocorrida na rua, sem maiores explicações, preâmbulos, entretantos ou finais.

Preocupado com a possibilidade deles furarem o compromisso, voltei lá na véspera do CEP, e outra vez confirmei a participação no evento. Dessa vez havia outros dois, mas o menino não estava. Acho que foi no carro do Cabelo que, numa noite chuvosa de quarta-feira, fomos buscar as figuras na calçada da Bolívar. Não

é clara a memória desta busca, mas sei que no local combinado só encontramos o mesmo cara que havia me recebido na segunda vez. Ele estava sonolento, meio dormindo, e não havia mais ninguém. Assim que ele despertou, garantiu que os outros estavam perto, e que não faltariam ao show. Rodamos no fiat Uno bege – talvez Celão tivesse ido com outro carro, era muita gente, instrumentos – e afinal encontramos mais um deles e o menino. Partimos então para o Humaitá.

Nós havíamos combinado de raspar as cabeças, para obtermos um efeito de semelhança, e nos misturarmos como se fôssemos um só bando, repetindo no palco do Sérgio Porto o que havia acontecido na esquina da rua Bolívar. Uma “performance-verdade”, ou “performance documental”, quem sabe.

Difícil descrever aquele acontecimento. Era a cidade invadindo o palco do Espaço Cultural Sérgio Porto com uma violência e uma radicalidade que talvez nós jamais tenhamos conseguido repetir. (Quiçá nas performances do Boato nos hospitais psiquiátricos essa voltagem tenha sido atingida). Éramos dez ou onze pessoas, onze molambos – porque escolhemos usar o mínimo de roupas, só bermudões velhos, alguns com camisetas puídas, sandálias – dispersos caoticamente pelo palco, lançando mão de baldes, bacia, redôngulo, latas diversas, apitos, ganzás, cantando aleatoriamente sambas antigos, baiões, um cancionário restrito mas popular, que incluía a primeira canção do Boato, *Marginália Pela Paz*.<sup>38</sup> Era como se a canção se materializasse no palco, não encenada, vivida ali, encarnada por aquele bando esquisito, tomado por uma energia festiva agressiva, alegria violenta, tapa na cara do bom gosto, do razoável, dos padrões estéticos. Batucada proto-punk, bando de cabeças raspadas, cena perturbadora, desconcertante. A intervenção durou, foi extensa, com uma deliberada despreocupação com o *timing* do evento.

A platéia ficou atônita. O choque inicial não foi absorvido pela maior parte do público. Alguns deixavam a área do teatro, atitude comum e corriqueira no CEP 20.000, que ali teve outra conotação. *Marginália Pela Paz*: encarnáramos o mote coletivo: a declaração de princípios do Boato, a canção-manifesto éramos nós, naquele momento. Esse calango-rap primitivo, nascido no opalão do avô do Celão (em cena que reproduzimos no nosso curta *Boato: uma autodefinitude*) acompanhou o Boato durante toda sua existência.

---

<sup>38</sup> Outra canção que cantamos nessa noite foi a atribuída a Volta Seca, cangaceiro do bando de Lampião: “Acorda Maria Bonita / levanta vai fazer o café / que o dia já vem raiando / e a polícia já está em pé”.

## 26. Santo Antônio dos 3 Meninos

O ritmo de trabalho, no Boato das origens, era peculiar. Uma vez por mês preparávamos uma performance para a apresentar no CEP. Esse era, nos primórdios, nosso compromisso. Cada convite para um novo evento se transformava numa oportunidade para inventarmos. Às vezes nós mesmos inventávamos o motivo da nova performance, como no caso do lançamento do segundo livro de Arnaldo Antunes, na livraria Timbre. Quando alguma cena dava muito certo, cogitávamos repeti-la. Mas o estímulo de uma nova criação em geral era mais atraente. Mesmo porque a repetição, essa instituição suprema no teatro e na música, no Boato era criticada. Havia resistência. Um custo, conseguir que todos ensaiassem a cena, e a repetissem várias vezes. Quando veio a música “séria”, com a transformação em “banda”, esse padrão mudou.

Com esse ritmo dissoluto, inconstante, movido principalmente por nosso desejo e pelas demandas que surgiam, a assiduidade dos integrantes era variável. Já mencionei a integrante que nunca apareceu, Simone Rocha, que nos levou a criar a instituição “o buraco da Simone” – aquele que jamais foi preenchido. Dos sete, Samuel talvez fosse o mais inconstante, ou por morar longe (Rio Comprido ou Tijuca, dependendo da época) ou por questões pessoais. O núcleo Copacabana era presente: Cabelo (anfitrião), Beto e Dado quase sempre compareciam. Celão vinha da Barra, mas chegava junto. Montanha e Justo, de Botafogo, costumavam ser assíduos. Eventuais ausências não eram criticadas ou penalizadas, assim como a presença não era cobrada, no primeiro e segundo anos de atividade do coletivo.

O problema de faltar era a sensação, posterior, de ter perdido o bonde. A criação era veloz, no Boato. A centelha da invenção, quando o Polvo se formava, tinha a rapidez da luz. Isso fazia com que cenas, canções e histórias complexas fossem criadas em pouquíssimo tempo. Faltar a um encontro podia significar perder a gênese de uma performance, e depois ficar sem entender como ela foi criada, ou como encaixar algo mais ou se integrar a ela.

Escrevo para narrar o que se passou uma vez comigo. O impacto que teve sobre mim uma cena que vi. Passei a acreditar no Boato, definitivamente. Se eu

ainda tinha dúvidas – e durante bom tempo tive dúvidas – o desenrolar do episódio que narrarei foi definitivo. Levei uma rasteira do Polvo, rasteira de muitas pernas.

Com esse modo de trabalho ainda um tanto flexível do Boato, aproveitei um fim de semana prolongado por um feriado para visitar meus pais no interior de São Paulo. Teríamos uma apresentação no CEP 20.000 naquele mês, mas tínhamos tempo suficiente para criar e ensaiar algo. Uns dois domingos, pelo menos, fora uma ou outra noite na semana, caso fosse necessário. Não me lembro se perdi um ou dois encontros. Creio que dois, com certeza não mais que isso. Eu detestava perder ensaios, desde cedo compreendi que cada reunião do Boato eram um espaço aberto ao imponderável, ao aleatório, ao imprevisível. O lampejo da criação, quando surgia, recebia o impulso do pensamento e da intuição de cada um, transformava-se muito rapidamente, assumia formas e se desintegrava para depois reconstituir-se numa outra forma, distinta e mais desconcertante que as anteriores.

Voltei ansioso para o ensaio, querendo ver o que havia se passado, quais os caminhos abertos para a construção da nova apresentação. Algum dos colegas já tinha me telefonado e avisado que havia uma cena nova, muito boa, chamada Santo Antônio dos Três Meninos, advinda de um poema do Beto. Lembro perfeitamente que cheguei no apartamento da mãe do Cabelo, aquele espaço amplo, com o terraço aberto para nos receber, louco para ver a cena nova. Alguns já estavam lá. Nos juntamos do lado menor, da rede – havia dois lados no terraço: o do quarto-estúdio de Cabelo, que tinha uma rede, e em algumas épocas uma mesa de pingue-pongue; e o outro lado, amplo, o terraço propriamente dito, com grandes vasos de plantas e uma vista panorâmica do Pavãozinho – e eu me sentei no balcão do telefone como quem toma a primeira poltrona do teatro, ávido pelo espetáculo.

Montanha pegou o violão, e os seis foram para a parte descoberta do lado de cá do terraço. Fiquei sentado a três ou quatro metros de distância do grupo. Eles se postaram em formação de semicírculo, com Beto ao centro, e Montanha ao seu lado direito, empunhando a viola. Era quase um desenho de ferradura, embora as pontas não fossem fechadas. O silêncio e a concentração que eles assumiram me impressionou de cara. Muito rapidamente, algo passou a acontecer ali. Depois um minuto de silêncio, Beto faz um pequeno gesto com o braço

direito, e dá um pequeno golpe com o nó dos dedos no bojo do violão. Montanha imediatamente começa a dedilhar algo simples, singelo. Dois acordes maiores.

Beto fala:

– *Três incenso*

(Ao que o coro, o restante do grupo, responde:)

– *Santo Antônio dos Três Menino*

Beto volta:

– *O de dia, o da tarde, o da noite*

E o coro:

– *Santo Antônio dos Três Menino*

Assim vai:

– *Três vento, três cruz, três veiz*

– *Santo Antônio dos Três Menino*

– *Levante as mãos, jogue-as pra cima e homenageie.*

(todos erguem os braços lentamente)

– *Santo Antônio dos Três Menino*

– *Viva Santo Antônio dos Três Menino!*

☐ Viva!!!

– *Qualquer coisa serve, o protetorzinho anda descalço.*

E baixam os braços, contritos.

Cena rápida, cerca de 5 minutos. Mas o impacto que trazia, a força e a segurança, a eloquência da cena, o tom encontrado... impressionante. Forte, singela. Ficou. Entrou no filme, na peça, e em performances avulsas. A possibilidade de revê-la no curta é um alento, uma alegria que a tenhamos documentado.



Boato, em reprodução da cena Santo Antônio dos Três Meninos (1991)

## 27. Transcrição D – Tentáculos: CELÃO

### I

*Celão. Marcelo Huet Bacellar. Cara sólido. De pouca fala. Tende ao silencioso. Tranquilo. Modus operandi tranquilo. No stress. Sensível. Grande amigo. Uma pessoa para ser amigo. Me lembro bem que no episódio do Solar Grandjean de Montigny, lembro bem dele lá. Lembro de algumas conversas pelos Pilotis da PUC. Lembro de acreditar que ele se chamava Alberto. Não sei que relevância tem essa informação, mas durante um bom tempo pensei que ele se chamava Alberto. Marcelo. Celão. O Tony Ramos do Boato. O mestre do Sala Especial. Low profile. Espírito de grupo. Bom senso. E louco. No sentido lisérgico do termo. Atraído pelos alteradores de consciência. Creio que isso é um traço comum ao Boato. Justo, talvez, seja uma exceção. O Samuel tem que ser uma exceção, mas ele não é uma exceção, porque a gente já sabe que ele é de outro planeta.*

### II

*Uma vez, viajamos para São Paulo. Dois carros. Festa da MTV. MTV Video Awards, acho que é o nome. Isso já nos tempos de banda. Passamos por Queluz, cidade que é citada na letra de Jesus – evidentemente para rimar. E no posto de Queluz, Celão compra um adesivo. Adesivo provavelmente criado para os caminhoneiros que estacionavam ali para almoçar. Para eles colarem em suas cabines, em seus para-brisas. Celão colou no vidro da janela de seu apartamento na Joaquim Nabuco, onde o Boato se reuniu muitas e muitas vezes, e adotou como escritório em sua fase final de trabalho. O adesivo dizia assim: “Deus me defenda de mulher bonita”. Porém, como eu estou falando, isso na oralidade é uma coisa, na escrita é outra. “Deus me dê fenda de mulher bonita”, falado*

assim, é “Deus me proteja de mulher bonita”. Mas conforme o escrito do nada sofisticado adesivo do Celão, seria grafado assim: “Deus me dê”, “dê” do verbo dar, “fenda”, substantivo, corte, racha, frincha, “de mulher bonita”. E uma foto impressa, de péssima qualidade, de um close up, um super close, um detalhe, de uma “fenda” feminina.

### III

Celão gostava muito de falar poemas curtos do Cabelo. Assim como criamos nosso paideuma e nosso repertório, o repertório do Celão era composto por alguns poemas do Cabelo. Por exemplo, o que ficou mais característico, mais marcado, foi o poema a partir do qual Celão criou um personagem, o “Vôpeidá”. O poema diz assim: “queria soltar um peido / bem alto e bem fedorento / pra mostrar a esse mundo/ o que ele faz em mim por dentro.”

Celão já tinha sua maneira de entoar o poema, e ele entoava de uma maneira maravilhosa, direta. Comunicava completamente, e o poema já é bastante comunicativo por si. E no espetáculo Mundo Animal, que a gente realizou na Laura Alvim, que já narrei, entrou o poema.

Celão se postava do lado de fora do teatro, como se fosse público, um espectador. Discreto como é, e calado, e low profile, ele aguardava junto com o público do lado de fora. Separado do restante do Boato. Nós estávamos dentro do porão, daquela sala minúscula da Casa de Cultura Laura Alvim. Sala maravilhosa, que hoje se chama Sala... sala... tal-tal-tal, o nome daquele ator maravilhoso que fazia o Rolando Lero<sup>39</sup>. Um belo de um ator de humor, belo talento para o humor. Agora seu nome me escapa. Mas nós todos lá dentro, exceto Celão, que ficava junto com o público lá fora. E assim que se formava uma fila, para a entrada no Porão, [riso] Celão se postava na fila e começava a dar uns achaques, uns tiques, uns cacoetes de louco. Havia algo físico, mas o traço mais evidente que saltava aos olhos, ou que saltava aos ouvidos, era uma frase [interpreta:]: “Eu vô peidá, hem?”, “Vô peidá”. “Vô peidá, hem?”

<sup>39</sup> Lembrei na hora da transcrição: Rogério Cardoso, o ator, e a sala homônima, em sua homenagem.

## IV

*Gostaria de tê-lo visto como um espectador comum que não o conhecia, e que chegasse naquele espetáculo... Como eu teria avaliado seu desempenho? O que aquilo me comunicaria? Como integrante do Boato, conhecedor do truque, do ator e do texto, aquilo me parecia divertido. Parecia divertido. Quando ele repetia essa frase algumas vezes, com essa voz puxando para o agudo, quase falsete, um tom estranho, de palhaço, que ele conseguiu produzir, e entrava com o público numa sala minúscula dizendo que ia peidar... Não sei se alguém, se algum espectador das quatro sessões, não identificou nele um ator do espetáculo, um participante, alguém que já estava ali... não sei. Isso pouco importa. O que importa é que esse personagem, esse texto todo (ou esse texto minimalista, única frase que ele falava todo o tempo) funcionava como preparação desse poema, que eu já citei, que eu já falei. Era quase que um personagem... era escada, era escada do poema, o personagem. Porque ele ficava falando o tempo todo que ia peidar, que ia peidar, eu vou peidar, para depois aquele mesmo ator dar vazão a uma outra persona, que pode ser o personagem dele mesmo, ou pode ser o personagem do poeta, ou é o poeta... Mas num tom completamente distinto de voz e de corpo, volume, clareza de intenção, intenção mesmo, para falar o poema: [menos interpretado] “queria soltar um peido/ bem alto e bem fedorento/ pra mostrar a esse mundo/ o que ele faz em mim por dentro”. E esse poema tendo sido falado pelo mesmo sujeito que durante 15 ou 20 minutos ficou falando que ia peidar, “eu vô peidar, eu vô peidar”, isso provocava alguma fagulha dramaturgica, alguma centelha de teatro, de cena, um nó.*

## V

*Eu poderia contar, de anedotas do Celão, várias. Poderia contar também histórias barra-pesada, como o suicídio do seu irmão esquizofrênico que se atirou do décimo sétimo andar de um prédio do Novo Leblon, na Barra. Poderia contar da sua experiência alucinógena com chá de trombeta ou lírio, alguma dessas coisas fortes que o povo toma, no Ceará, quando esse seu irmão morto,*

*Alexandre, apareceu para ele. Eles então se abraçaram e caminharam, e conversaram por horas. Eu que tive a oportunidade de encontrar a minha avó morta numa miração de ayahuasca, posso imaginar como deve ter sido importante para a psiquê do Celão, para o Celão, para o seu afeto, para sua psicologia, para o seu bom funcionamento, como deve ter sido bom encontrar seu irmão e conversar como ele, e falar “porque você pulou, rapaz?”. “Décimo sétimo, rapaz...”. “O que que não te conteve, o que não cabia em você de você mesmo?” “Não teria outras saídas para isso de você que não cabia em você?”*  
[suspiro profundo]

## VI

*O Celão foi o cara que na última reunião do Boato, quando decidimos se pararíamos ou se seguiríamos, depois de onze anos de trabalho, depois da saída de Samuel, Montanha, Beto e Brasil – digo dos iniciais, fundadores, não dos que entraram depois, como Pedro Luís, e que saíram também. Do núcleo fundador, dos sete tentáculos, quatro haviam saído: Samuel, Montanha, Beto e sim, Brasil, que não é dos fundadores mas já havia partido, e sim, Cabelo decide também deixar o Boato. E aí sobrevém o dilema: continuamos ou paramos? Sem o Cabelo, o frontman da banda. Sem a cara do Boato, sem... Embora também Montanha, Beto e Samuel eram significativos e constitutivos do Boato... Não é que o Cabelo fosse mais. O que o Justo me disse, naquele dia, era justamente isso: dos sete fundadores, ficaremos somente três, Justo, Celão e Dado? Isso para mim foi um argumento fortíssimo. Embora, curiosamente, a carta que ele escreve depois e que eu cito, que respondo, aqui nesta tese, é uma convocação, é uma conclamação, é um... A carta instiga ao Boato continuar. Nesta reunião, nesta triste reunião, no bar Suco Louco, na rua Joaquim Nabuco, perto da casa do Celão, estávamos Léo Saad, eu, Justo, Celão, Jacutinga. Dado, Justo, Celão, fundadores. Jacutinga e Léo, terceira geração. Então o Celão falou: “não pode parar, tem que continuar. A gente põe um vocalista e segue o trabalho”. Aquela idéia me pareceu tão absurda, tão forçação de barra, tão impossível, que a gente colocasse alguém pra cantar.... Não sei se também, de subtexto desse comentário (ou desse pensamento, porque eu não cheguei a comentar), não sei também o*

*quanto não havia o desejo de assumir o vocal como vocalista principal e... Não sei, talvez houvesse. Mas o fato é que me parecia muito alheio, muito... bizarro, muito out of question, colocar alguém cantando as músicas do Boato, alguém que não tivesse nada a ver com aquilo. Mas o Cabelo tinha saído, e... e o Boato acabou. Porém eu acho muito digno, hoje, por muito tempo.... Por muito tempo eu passei a... Tô querendo dizer que algum tempo depois, não sei se um, dois anos, eu revi minha posição em relação a observação do Celão. Não que eu tenha achado boa a idéia de substituir o vocalista, mas o impulso de continuar, o pensamento, a visão de “temos que seguir”, para mim hoje é a que parece correta. Mas as circunstâncias são as circunstâncias, e a gente não tinha mais energia naquele momento, ou capacidade para se reinventar. Tinha um desgaste, tinha um desgaste interno imenso, e uma fixidez nas posições de cada um. Imagine, eu era tecladista. Não podia haver uma coisa que eu mais detestasse do que ser tecladista. Nunca gostei de teclado. Gostava de piano, piano sim. Mas tampouco fui estudar piano na infância, quando eu gostava. Agora, os sons do teclado, não gostava não. Hoje me parece uma loucura completa eu ter aceito. Eu ter aceito tentar virar tecladista. Por outro lado foi muito bom ter estudado piano e teclado com Tomás Improta, bom mestre, que elogiava gentilmente minhas pequenas composições para piano.*

## VII

*Colecionador de cones e menus. Uma vez eu trouxe um para ele. Havia roubado do trem que fazia o trajeto Berlim-Praga. Trilíngue. Vai ser o top da coleção, imaginei. Dois anos depois mencionei o cardápio, que era muito grande, capa dura, de madeira. Celão sequer se lembrava de sua existência. Celão, persistência. Celão, perseverança. Celão, poeta de poemas mais literários, curiosamente. Ainda que esses do Cabelo que ele gostava de falar fossem curtos e sintéticos, não eram tão literários, mas cheios de interjeições, de vocabulário cotidiano... Os poemas do Celão, como por exemplo “Na rua Humberto de Campos”<sup>40</sup> (talvez o que ele tenha falado mais, em todo o tempo do Boato). Esse*

<sup>40</sup> **Cadeira de balanço** Na rua Humberto de Campos/ Abriu-se uma janela no segundo andar/ Tinha grampos nos cabelos/ E pele com cor de vela/ A senhora que nela veio aparecer // As folhas do outono já no

*poema é lírico, e... o personagem é uma velha na janela, que fica olhando a vida... Uma velha de pele cor de vela. Bonito poema. “A cabeça é eletrônica / mas não tem nada de cibernético / harmonicamente funciona / a cabeça num ritmo frenético // O coração é burro/ Quem sente é a cabeça/ A tortura tortura o corpo/ Quem sente é a cabeça/ Soberana, mendiga/ Rainha dos porões imundos/ A puta do corpo.”<sup>41</sup>*

## VIII

*Teve uma festa, um evento, numa casa grande, a casa de Maguilinha, Fernando Santoro, em Jacarepaguá, que o Celão estava com duas namoradas. As duas foram. A que ele namorava há mais tempo, e a que ele estava saindo há algum tempo já, naturalmente em dias alternados. Nesse dia, era um show do Boato, e as duas foram. E a gente, do Boato, ficou um pouco apreensiva com essa situação desagradável, constrangedora, passível de conflito, conflituosa. E o Celão não se alterou. Subia e descia, atendia uma, atendia a outra. Não sei como, que capacidade ele tem de mentir, de falar com convicção, com a firmeza de quem está falando a mais pura verdade. Ou não mentir. Porque ele levou as duas namoradas até o fim. Foi embora com uma delas, e a outra não suspeitou que ele tenha querido ficar na festa. Não magoou ninguém. Foi uma proeza, um balé, uma esgrima, uma maravilha. Uma lição Sala Especial.*

---

*chão/ Inibiam as remanescências de um verão/ O cinza e o amarelo tênues desprezavam fortes tendências coloridas/ Os velhos alimentam pombos // São vidas o que passa nos olhos da velha/ O tempo a faz usar pulôver/ O tempo a faz gostar de gulliver/ Gostar da rua, da calçada e até do botequim/ O tempo a faz gostar/ O tempo a faz gostar de dormir/ O tempo a faz gostar/ e eu dela.*

<sup>41</sup> Poema de Celão, um dos mais falados por ele no Boato. Incluído na exposição originária Expoesia, em 89.

## 28. :uma autodefinitude (take 2)

*Cinema é uma coisa legal, legal. Cinema é túnel novo.*

Boato

A aventura agora era essa: fazer um filme. Um filme, rodar um curta. O curta do Boato. Imagens, imagens, sons, palavras. A nossa bandeira. Apresentar as armas. O Polvo vai dizer a que veio. Provocar. Inventar dentro do invento mais novo, o cinema. *O Superoutro*<sup>42</sup>, um dos filmes brasileiros mais importantes da década anterior, como farol. O impacto que o média-metragem baiano teve no Boato foi incisivo. E decisivo para que o cinema viesse a ocupar espaço no desejo coletivo, vão pelo qual nossa tinta carecia escoar, túnel novo a atravessar. Edgard Navarro, guardemos esse nome.

O audiovisual era objeto de atenção do Boato desde o princípio. Pelo menos dois dentre nós trabalhavam diretamente com isso: Beto era câmera, e vivia principalmente de registrar viagens de grupos de turistas para Miami. Eu já havia realizado dois curtas, *uma rosa é uma rosa*<sup>43</sup> e *O grande Camaleão*<sup>44</sup>, e trabalhava como assistente de direção. Era natural que estivéssemos atentos às manifestações audiovisuais do momento, um dos quais, sem dúvida, foi o advento da MTV Brasil, introduzindo nos lares brasileiros (de algumas capitais), via rede aberta, novos conteúdos e linguagens, fazendo as outras emissoras parecerem antiquados, obtusos e obsoletos.

Realizamos, nesse momento embrionário do Boato, o vídeo *Cachê 7*<sup>45</sup> (perdido), o *Videobook*<sup>46</sup>, e alguns *Videocontexto* (dos quais dois foram exibidos). *Cachê 7* era um filme de circunstância, misto de documental e ficção, ou melhor, uma ficcionalização da cena do Boato recebendo o cheque de cachê do CEP 20.000, no valor de sete mil cruzeiros, e gastando-o no Baixo Gávea. O

<sup>42</sup> *O Superoutro*. Direção: Edgar Navarro. Bahia, 1989. 16mm. 46 min.

<sup>43</sup> *uma rosa é uma rosa*. Direção: Luiz Eduardo Amaral e Vinícius Reis. RJ, 1990. 16mm, 8 min.

<sup>44</sup> *O Grande Camaleão*. Direção: Luiz Eduardo Amaral e Marcos Chaar. AC/RJ, 1990. Vídeo, 14 min.

<sup>45</sup> *Cachê 7*. Direção: Boato. RJ, 1990. Super-VHS, 4min.

<sup>46</sup> *Videobook*. Direção: Boato. RJ, 1991. Super-VHS, 12 min.

*Videobook* foi concebido para funcionar como um real vídeo-book para promover o trabalho do Boato (especialmente no exterior – era narrado em inglês). Filme interessante, experimental, imagens e sons instigantes: Zona Norte do Rio, trens, Parque Lage e depoimento de Ronald Biggs sobre o grupo. O assaltante britânico foragido em Santa Teresa falou como se conhecesse o grupo muito bem, recomendando nosso trabalho com veemência, em inglês. Lembro de editá-lo num apartamento na Barata Ribeiro, com um equipamento de vídeo padrão amador ou semiprofissional da época, que utilizava câmeras e fitas Super VHS, um salto de qualidade em relação ao VHS.

A série *Videocontexto* foi realizada, se não me engano, até o número 3 ou 4. O *Videocontexto* n.º 1 foi exibido no anfiteatro da UFRJ, durante a performance que fizemos no evento “VideOsIndependentes”, em abril de 1991. Era uma correição de formigas interminável, primeiro vista numa tomada de meia distância, e depois a câmera se aproximava em macro, as enormes formigas ocupando o quadro. Não havia relacionado antes, sequer me lembrava da existência dessa série *Videocontexto*, mas agora é inevitável associar ao trabalho de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, que vi pela primeira vez na Tate Modern, chamado *Quarta-Feira de Cinzas / Epilogue*, vídeo que mostra formigas (em macro) carregando confetes.

Eu havia ganho 3 latas de negativo virgem vencido de Fabian Silbert (a quem sou grato até hoje). Se conseguíssemos equipamento de câmera e som, garantiríamos a filmagem. Naquela época, o cinema extinto, não era difícil conseguir equipamento ocioso. Só nos faltava o roteiro. Criamos um novo método de imersão: dois ou três dias juntos, concentrados, para fechar o roteiro. Na verdade, para desenvolvê-lo todo, de zero a cem. Fabiana Egrejas ofereceu sua casa em Petrópolis. Saindo do Rio seria melhor. Fabi era minha namorada e agregada do Boato, como várias outras pessoas. O coletivo abarcava muito mais gente do que as sete pessoas que subiam no palco. (Eventualmente subiam mais).

Cem gramas de maconha foram providenciados para estimular o trabalho. Exagero. Iriam os sete do Boato mais Fabiana, Celso Azevedo (outro agregado, co-produtor do filme) e outras namoradas. Onze ou doze pessoas numa casa ampla no centro de Petrópolis. O inverno se aproximava. Passamos quase todo o tempo dos três dias ali dentro de casa. Sentávamos à mesa e cumpríamos turnos de criação. Eu fazia o papel de relator, me ocupava da redação final. Construimos

o roteiro como um quebra-cabeças, peça por peça. Uns traziam imagens, outros cenas, personagens, objetos, poemas. Íamos encaixando as coisas, não sem esforço. Segurar a concentração de oito ou nove numa mesa não era fácil. Um *tour de force*, a elaboração deste roteiro.

O eixo do roteiro ficou sendo a viagem do opalão pela cidade. O opalão do avô do Celão era um carro mítico do Boato, no qual compusemos *Marginália*, a caminho de uma exposição no centro da cidade. Essa e outras cenas seriam reproduzidas no filme. O giro pelo Rio de Janeiro do opala levando sete cabeças e corpos amontoados seria o fio condutor do filme. Essa viagem seria entremeada por cenas, *gags*, quadros e depoimentos que teriam a ver com o Boato. Era um filme sobre o coletivo. O roteiro ficou redondo. Voltamos para o Rio satisfeitos, com a missão cumprida. E sem maconha nenhuma.

Antes de ter o roteiro pronto o filme já tinha data de estréia. Seria no CCBB, dentro da mostra *O q há de novo no Rio*, evento produzido por Rosane Svartman, se não me engano. Tínhamos que correr muito com a produção para que o filme ficasse pronto a tempo da mostra.

A equipe era forte. Na direção de fotografia, Rômulo Fritscher, o fotógrafo do meu curta anterior. A breve convivência que tivemos – nos conhecemos naquele trabalho – foi suficiente para que eu compreendesse que Rômulo era do Boato. Louco, sensível, brilhante. E carismático, bonitão, o Johnny Weissmuller do Boato. A fotografia de *uma rosa é uma rosa* era muito boa. Como assistente de câmera, um jovem estudante da UFF que eu conhecera no Festival de Brasília: Mauro Pinheiro Jr., hoje um dos maiores diretores de fotografia do país. Fabiana fazia direção de arte, e Celso produzia comigo. Equipe reduzida, time de documentário, todos ajudam em tudo. O único senão é que eram sete diretores. Que bom que o Polvo funcionava por consenso.

O técnico de som direto, cujo nome faço questão de omitir, desapareceu no meio do primeiro dia de filmagem. Foi substituído por mim, por Fabiana ou por Celso, dependendo da ocasião. Usávamos o Nagra, a máquina mais bela e precisa que já tive em mãos. Mas eu era o único que sabia operar sofrivelmente o gravador. Quando eu estava em cena, um dos dois tinha que operar. Desde então apelidamos o técnico de Zé Prego, nome dado por Samuel. Assim ele entrou nos créditos. Havia um fotógrafo still, Thales, que fez fotos excelentes, mas nos entregou apenas algumas.

Foram três dias de filmagem e um dia extra, para o depoimento de Hermeto Pascoal. O negativo não foi suficiente, negocieei uma lata extra com Rosane Svartman. Era uma lata preto e branco, se não me engano Kodak também. Usamos para filmar Hermeto e uns planos de cobertura. Ficou meio sépia, esse material. Preferiria noutro tom, mas além de ficar bonito teve a mão do aleatório, o que nos convenceu. Hermeto não estava no roteiro original. O plano inicial era uma entrevista com Roberto Carlos. Acho que nem chegamos a tentar.

A seqüência-piada sobre Gerald Thomas, Cabelo foi contra, até o fim. Nesse caso, foi um consenso forçado. Filmamos e montamos a seqüência, que mostra um casal tomando café da manhã num jardim. Os dois leem jornais, ladeados por dois cães *collies*. O homem diz: “*Esse Gerald Thomas é um babaca.*” Ela responde: “*Mas é bom.*” E ele: “*Mas é babaca.*” Ela: “*Mas é bom!*” O mordomo entra em quadro, aproxima-se da mesa e diz: “*Gerald Thomas vende mais, porque é mais fresquinho.*” A mulher era interpretada por Paula Sandroni, o marido por mim.

Muitas vezes me arrependi de ter batido pé para manter a seqüência. Era uma piada boba. Porém era típica do Boato, humor com a cara do grupo, portanto digna de estar no filme. Depois constatei o efeito que ela provocava nas salas de cinema. Funcionava sempre, o público ria muito. Hoje não sei, ninguém mais tem idéia de quem foi Gerald Thomas.

A finalização foi um capítulo à parte. Conseguimos uma moviola na Sky Light, em Botafogo, na área do Cinema Novo. Conto histórias passadas em outro mundo. Montávamos os filmes em moviolas, máquinas imensas, paquidérmicas, com ruídos e odores muito característicos, dos quais sinto saudade. Cortávamos o copião, separávamos os planos, colávamos com durex. Depois introduzíamos o rolo de volta na máquina e pronto, havíamos alterado um plano.

Não tínhamos um montador, mas uma equipe de montagem: Vinícius Reis, Fabiana e eu. O Boato aparecia de vez em quando, para inspecionar o andamento do trabalho. Aprendi muito de cinema ouvindo os comentários dos tentáculos. Especialmente daqueles que jamais tinham trabalhado com cinema. Um exemplo: a segunda cena do filme é um belo plano-sequência, que mostra a Lagoa Rodrigo de Freitas em primeiro plano.<sup>47</sup> As águas se movem, e cabeças

---

<sup>47</sup> Trata-se da cena mostrada na foto da página 76.

começam a brotar na superfície. Uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete. Os corpos vão saindo da água, estão nus. Vem caminhando em direção à câmera até passarem por ela, saindo de quadro. São cerca de 3 minutos de plano. Vinícius fez um corte com cerca de um minuto e meio, quando todos já estão com os corpos fora d'água. Tirou quase metade do plano, a aproximação da câmera e a saída de quadro. Argumentou que era pelo ritmo do filme. Concordei com ele, mantivemos assim. Mais pudico também, evitava mostrar sete paus balançando. Quando o Boato chegou para ver o filme, a grita foi geral. Não deixaram sequer que o filme seguisse. Exigiram, em consenso, que o plano ficasse inteiro.

Voltamos com a parte mutilada. Assistimos juntos. Não tive dúvidas, o Boato tinha razão. Era evidente. Hoje tenho clareza do que se passou. Cortamos a performance. O curta é um filme-performance. Não tenho informação sobre esse gênero cinematográfico, se existe como conceito. Mas no caso desse curta, uma vez que o assistimos, a idéia se torna clara. Ele se aproxima das artes plásticas, da poesia. Assim o chamávamos, na época: um filme de poesia. Não deixa de ser. Hoje o relaciono mais a performance. Embora para o Boato essas duas coisas fossem praticamente indissociáveis.

Um aspecto técnico que denota a característica de filme-performance do curta é sua relação de tomadas por plano. Isso varia no cinema, mas a média de 3 a 5 tomadas para cada plano é bem razoável, comum. Em geral, um pouco mais. Sobretudo nos tempos de tecnologia digital, quando não se ouve o motor da câmera rodando, e o negativo queimando nos chassis. No caso de *Boato: uma autodefinitude*, a maior parte do filme foi rodada em tomada única, um para um. Uma imprudência, um erro, afronta aos princípios básicos do cinema. O risco de algo não dar certo é alto. Se você só filma uma tomada de determinada cena e, por algum motivo (câmera, som, ator, fatores externos), ela dá errado, o filme perderá aquela cena. Ou terá que solicitar um novo dia de filmagem, implicando em mais custo, movimentar toda a equipe de novo, produção, uma complicação geral. No nosso caso, mais um dia de filmagem seria impossível. O filme não tinha nenhum orçamento. Todos trabalharam de graça, impossível pedir para voltar. Trabalhamos com o acaso aqui também. Se algo desse muito errado numa cena, perderíamos a cena.

Um plano como o que descrevi acima, a abertura do filme na Lagoa, com três minutos de duração, só foi filmado uma vez. (Nesse caso, havia ainda a

pressão do atentado ao pudor que praticávamos; poderíamos ser detidos a qualquer momento, sequer tínhamos autorização para filmar ali, quanto mais nus, sete homens pelados saindo da Lagoa). Mas o depoimento de Hermeto, outro momento precioso do filme, com mais de três minutos de duração, também só teve um take. Assim como a descida do ET. E a batucada final, um longo plano seqüência de câmera na mão (com muita chance de dar algum problema), também foram filmados em tomada única.

(Creio que isso influenciou na decisão de fazer um “segundo *take*” desse texto. Utilizei aqui a folga, o tempo que disponho, o espaço. A boa vontade do leitor. Em vez de jogar fora o texto que não me agradou, resolvi incluí-lo, e escrever outro. Esta não é uma tese-performance. Ou é.)

Outro aspecto que revela o filme-performance é que várias das seqüências filmadas são performances *stricto sensu*. O que dizer de sete caras saindo pelados da Lagoa numa tarde de sábado, em pleno Corte Cantagalo? E um ET, um sujeito de shorts e máscara do personagem de Spielberg, descendo uma duna do Jardim de Alah, cumprimentando as “margaridas” da Comlurb, passando entre elas?<sup>48</sup> Ou os sete boateiros batucando e dançando numa roda caótica na ilha entre as duas pistas da avenida Atlântica, num dia de semana? Performances, ações na cidade, interferências. Vários meninos de rua, atendidos pela Fundação São Martinho, na Lapa, reunidos em frente aos Arcos para falar o poema *Alerta*, de Oswald de Andrade. Outra performance. Os sete atravessando a faixa de pedestres da avenida Princesa Isabel, em Copacabana, reproduzindo a imagem da capa do álbum *Abbey Road*, dos Beatles. Pequenas cenas, gestos através da cidade. Um filme-performance de poesia.

Editamos o som no CTAv, na avenida Brasil. Que naquele momento, política de Collor, passou a chamar-se Fundação do Cinema Brasileiro, um órgão do IBAC, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Eduardo Vaisman, com paciência, generosidade e amor, editou o som do filme numa moviola. Muitas e muitas pistas de som, trabalho de chinês. Mixamos lá mesmo, e pressionei como um louco o laboratório para que o filme ficasse pronto a tempo da mostra do CCBB.

Lembro perfeitamente de sair correndo da Líder (hoje Labocine), em Vila Isabel, e tomar um táxi afobadíssimo para chegar antes da sessão do filme. A

---

<sup>48</sup> Dizem que o termo feminino para gari é “margarida”.

cópia ficou pronta exatamente no dia da exibição, e chegou à sala de cinema cerca de uma hora antes da projeção. Isso diz muito sobre o Boato. Uma vez sonhei que fazíamos uma performance durante a projeção do curta, aparecendo na sala de cinema com os mesmos figurinos que usamos no filme. Começo a narrar aqui o sonho e a memória dele se confunde, parecendo a lembrança de um acontecimento real. Terei que consultar os outros boateiros para confirmar se essa performance aconteceu ou não.

O filme foi selecionado para alguns dos mais importantes festivais do Brasil. Foi exibido em Brasília, São Paulo, Salvador, Lisboa, Nova York, Londres e outros cantos que agora me escapam. Prêmios, o filme obteve dois: o de melhor plano, no Rio Cine Festival (Prêmio Panda), para o plano do ET, bela composição do saudoso Rômulo; e o de filme revelação, o Tatu de Bronze, na Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Ambos em 1992. Muitos anos depois, Vinícius Reis, montador do curta e grande amigo, me contou que conheceu um grupo de jovens cineastas em São Paulo que tinham o *Boato: uma autodefinitude* como filme fetiche, cultuavam o curta. Isso na hora me pareceu um boato, típica história que inventávamos e espalhávamos por pura diversão. Vinícius não faria isso. Um dia me apontou quem eram os cineastas, e chegou a me apresentar um deles, não recordo seu nome.

O nome do curta, sobre o qual nada comentei até agora, foi criado por Beto. A defesa que ele fazia do nome era “porque sim, porque é bom”, como provocação. A princípio, não gostei. Não me soava bem. Mas não encontramos outro melhor, ele foi ficando, ficando... e ficou. Hoje aprecio o título, neologismo que mistura auto-definição com atitude. É a cara do filme.

Na época das filmagens, fomos surpreendidos por uma divertida matéria no jornal sensacionalista *A Notícia*: “Sociedade dos poetas peladões” – e uma fotos *still* da nossa saída da Lagoa. O texto era ainda mais engraçado, e havia sido redigido por um repórter amigo de Beto, que passara foto e acontecimento a ele. A *Tribuna da Imprensa* publicou uma excelente crítica ao filme, chamando-o de “o mais inventivo curta-metragem produzido este ano no Rio de Janeiro”. O texto foi escrito pelo nosso ex-colega de PUC, Eduardo Mendonça, o DJ DudaM.

Em 2013, o curta foi selecionado pelo curador Hernani Heffner para integrar uma mostra especial, retrospectiva de filmes experimentais brasileiros, dentro do Festival Internacional de Curtas de BH. Fiquei honrado com a escolha e

impressionado com a lembrança do filme, passados 22 anos de sua realização. Estava na França quando recebi o e-mail, e de lá autorizei a exibição e a cessão da cópia pelo CTAv. Infelizmente acabou sendo exibido em DVD, em baixa qualidade. Não sei se por conta disso, mas poucos dias atrás Hernani, que trabalha na Cinemateca do MAM, me deu uma excelente notícia: ele havia conseguido verba pública para a produção de uma nova cópia. Teremos um filme novinho em 2014.

## 29. DESVIO: um sonho (homenaje a Buñuel)

*Si me dijeran: te quedan veinte años de vida, ¿qué te gustaría hacer durante las veinticuatro horas de cada uno de los días que vas a vivir?, yo respondería: dadme dos horas de vida activa y veinte horas de sueños, con la condición de que luego pueda recordarlos; porque el sueño sólo existe por el recuerdo que lo acaricia.*

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*.

A apresentação era no Planetário, num espaço no qual nunca nos apresentáramos antes. Já tínhamos feito performances no palco do teatro (*CEP Vintemílica*); no anfiteatro, um espaço extraordinário e subutilizado, no terraço do prédio (*Canta João do Vale*); mas agora estávamos no gramado externo, entre a rua e a entrada do bar do Planetário. O público estava em roda, alguns sentados na grama, outros em pé. Nós, no centro da grande roda, falávamos nossos poemas. Samuel falou o “*Tenho alguns princípios / pelos quais me oriento*”; Montanha atacou de Gregório de Matos; falei o meu indefectível “*O tempo não passa*”. Quando Cabelo entrou, começou a mandar um poema inédito, que eu, pelo menos, jamais havia ouvido. Era mais ou menos assim: “*O desastronauta / desavisado perdido e mudo / busca sem sucesso / o retorno torto ao seu mundo*”.<sup>49</sup> O poema seguia, era bom, aliás bem melhor do que esses versos que me brotaram na memória. É que no meio do poema, justamente durante a fala de Cabelo, um ruído forte começou a soar. Vinha de longe, como uma sirene de bombeiro distante que se aproxima. Renitente, repetitivo, o barulho aumentava mais e mais. Senti um chacoalhar e estava deitado no meu tatame, o telefone berrando ao meu lado. Ainda sonâmbulo, atendi. “*Fala, mermão. Tá fazendo o quê?*”

Não sei quanto segundos levei para compreender onde estava, o que estava acontecendo. A realidade absoluta do sonho, a veracidade do acontecimento, nós todos lá, o público em volta, a grama, o Planetário, como é possível? E o poema novo do Cabelo! “*Porra, Dado, tá dormindo?! Acorda, rapá! Dez da manhã,*

<sup>49</sup> Versos inventados. Os originais estão num caderno de sonhos ainda não localizado.

*maluco! Tem reúna hoje à tarde.*” Essa, a chamada final da vigília. “*Cabelo, tava sonhando contigo. A gente tava se apresentando no Planetário, você tava mandando um poema novo, muito louco...*”. Cabelo ficou curioso, queria saber qual era o poema. Mas a vigília me agarrava à realidade, e o sonho se desvanecia rapidamente. “*Cara, tinha um negócio de desastronauta... Era o poema do desastronauta, você tem um poema assim?*”. Ele não tinha, e gostou da palavra, da idéia do poema. Combinamos o encontro da tarde, desliguei. No tatame estava, no tatame fiquei. Voltei a dormir para tentar recuperar o sonho. De fato, mal comecei a relaxar, as palavras do poema voltaram. Estiquei a mão, consegui um papel e anotei três ou quatro versos sem me levantar. Dormi mais uma hora, mas não voltei ao sonho.

Levantei por volta do meio-dia, vi meus garranchos, mal se podia compreender uma palavra. Lembrei do sonho, e acabei em dúvida se a palavra no poema era “desastronauta” ou “rastronauta”. Lutei para resgatar as palavras do poço da memória, em vão. Anotei o sonho, que me parecia dotado de um realismo, uma verossimilhança, extraordinários. Além da coincidência incrível do telefonema do Cabelo soar exatamente no instante em que ele falava seu poema no sonho. Da sua voz no sonho para a voz real em meu ouvido, poucos segundos se passaram, estranha continuidade. Saí para almoçar na casa de minha avó, também em Copacabana. Eu vivia num conjugado na Barata Ribeiro, um apartamento com um piso azul, um carpete azulão. Fui a pé até a Bolívar. Almocei com minha avó e depois parti para a *reúna* do Boato. No quarteirão seguinte ao da casa da minha avó, do outro lado da rua, avistei uma banca de livros que eu jamais havia visto ali. Era na mesma calçada onde tínhamos levado som com os moradores de rua, alguns anos antes. Resolvi dar uma olhada nos livros, antes de seguir para a casa do Cabelo. Alguns livros interessantes. *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves, numa edição antiga, meio escolar. *O Itinerário de Pasárgada*, de Bandeira, que eu já tinha. De repente, o susto. Um livro, meio escondido entre os outros, com uma capa colorida, e o título: *O Desastronauta*. Não acreditei. Peguei o livro. Era de Flávio Moreira da Costa. Não lembrei de conhecer o autor. O subtítulo era: “*Ok, Jack Kerouac, nós estamos te esperando em Copacabana*”. Aquilo me trouxe certo mal-estar. Se eu já havia ficado confuso com os limites entre sonho e vigília quando acordei, agora a coisa havia piorado muito. Parecia a lenda do sábio chinês que sonhou que era uma

borboleta, e quando acordou não sabia se era um sábio chinês que havia sonhado que era borboleta, ou se era uma borboleta sonhando que era um sábio chinês que havia sonhado que era borboleta. Fiquei perturbado. Coloquei o livro de volta no lugar. Comprei *Espumas Flutuantes* e saí andando apressado para o ensaio.

Cheguei lá e contei a história para o povo. Todo mundo impressionado. Cabelo perguntou: “*Mas cadê o livro?*” Tive que responder, muito sem graça: “*Não comprei. Comprei o Castro Alves.*” “*Porra, mas tu é maluco ou o quê? Como é que você deixa passar isso?! E se você nunca mais encontra esse livro?*” (É preciso lembrar que as histórias narradas aqui são de um tempo pré-Google, pré-Amazon, pré-Facebook, outro tipo de civilização, outro funcionamento). Argumentei que poderia passar lá na volta, certamente o cara estaria lá. Por fim confessei que tinha ficado impressionado com essa história toda, não quis levar o livro. No final da reunião já havia elaborado outra hipótese: a história precisava desse final. Se eu comprasse o livro e ele fosse uma bobagem, que conclusão tiraríamos? Seria uma decepção, anticlímax total. O importante é que o mistério persistisse. Cabelo não se convenceu com a história. “*Se passar lá de novo e o cara estiver, compra logo essa porra!*”

Passei lá, não no mesmo dia, mas por vários dias consecutivos, na mesma semana. Nem sinal do cara. Nunca mais o vi por lá. Cheguei a procurar o livro em algumas livrarias de Copacabana, ninguém jamais tinha ouvido falar dele. Tempos depois, outro livreiro ambulante apareceu na rua. Verifiquei livro por livro, perguntei a ele pelo título, nada. Oito ou dez anos depois, quando cursava o mestrado na PUC, recebi um e-mail de uma aluna divulgando uma lista de livros dos quais ela queria se desfazer. Passei os olhos pela lista, havia muita coisa boa ali. No meio dela, finalmente reencontro “*O Desastronauta*”. A parte boa, que trouxe alívio, foi saber que o livro existia. A parte chata, saber que agora teria que comprá-lo, de qualquer maneira. Cheguei a enviar mensagem para a Sheila (creio que era este seu nome), e listar três ou quatro livros que gostaria de comprar, entre eles o do sonho. Ela me respondeu, e acho que chegamos a combinar algo. Mas por algumas dessas contingências da vida, fui deixando andar, adiando, postergando a ida a Copacabana (na altura já morava no Horto), e quando me dei conta dois anos tinham se passado.

Foi um certo alívio perder a oportunidade de comprar o livro. Imagino o quanto meu subconsciente deve ter trabalhado para que eu não fosse buscar o

livro. Não adiantou muito, apenas retardou o encontro. Quatro anos atrás, eu havia acabado de ingressar no doutorado e comprava livros com novo estímulo. Vasculhando uma grande livraria, dei de cara com uma nova edição do famigerado romance. Respirei fundo, tomei-o e levei ao caixa. Finalmente o mistério seria revelado.

Porém – e sempre cito Plínio Marcos, que diz que sempre tem um porém – não li o livro. Está na minha estante, onde eu o meti no dia em que comprei e nunca mais o tirei. Acho que só uma vez, para mostrar ao Cabelo, quando me visitou. Lá se vão quatro anos. Talvez eu seja supersticioso. Talvez não, e o lerei após a defesa da tese, apenas para descobrir que é apenas mais um livro entre tantos.

### 30. Movimentos de formação 2 - fazendo a própria cabeça

*A gente fala, mudando de uma idéia pra outra como se fôssemos caçadores.*

John Cage

*Escola? / Meu eu se esmola a mim mesmo / enquanto rola o mundo a esmo*

Cabelo

No texto anterior sobre a formação, discorri sobre fontes comuns de informação que os integrantes do coletivo acessaram, sobretudo advindas da PUC, universidade que abrigou o início do Boato. É compreensível que jovens estudantes encontrem referências e inspiração entre alguns dos professores da universidade que frequentam. No meu caso, outros mestres contribuíram para minha formação, além dos citados no texto 21. Outros integrantes, como Cabelo, só reconhecem no professor Dráuzio um mestre inspirador.

A maior carga de informação no período inicial do Boato, seu período de formação, não veio de professores, universidades ou escolas. A intensidade maior, durante os anos de universidade, vinha da convivência acadêmica, das conversas nos Pilotis, os encontros e debates informais que ocorriam. Essa vivência, bem como a escolha de quase priorizá-la em relação às atividades acadêmicas estritas, não marca apenas a trajetória do Boato. Os integrantes do Pô, Ética entrevistados neste trabalho, Bruno Levinson, Rodrigo Bruno e Anderson Guimarães, também afirmaram que valorizavam o ambiente da universidade, suas conversas e seus encontros, tanto ou mais que próprio curso.

Em ambos os casos havia a participação política que, em momentos distintos, atraiu integrantes dos dois grupos. Isto denota uma busca, uma curiosidade, que ia além da vida universitária comum, de encontros nos intervalos ou nas saídas das aulas. E obviamente além da estrita formação profissional, do preparo para ingressar no mercado, que começavam a se tornar a principal razão de se cursar uma faculdade. André Pessoa menciona, em seu depoimento, a atitude provocadora do Boato em relação ao percurso padrão, pré-estabelecido, de colégio-faculdade-trabalho, o questionamento dessa ordem:

*As nossas performances eram muito provocativas. A gente queria provocar. E acho que assim, tem uma coisa que acho que a gente não sabia na verdade, talvez não vá saber nunca, mas me parece que a gente queria desafiar o pensamento calculador, né? Desafiar o pensamento calculador lançando sobre ele a provocação do pensamento poético. O pensamento calculador era aquela coisa normativa da universidade, na verdade. A carreira, né, que passa pela universidade, pelo bem estabelecido da universidade. A gente provocava aquilo com poesia, na verdade, tinha uma certa provocação desconstrutiva da normalidade acadêmica.<sup>50</sup>*

Rodrigo Bruno, o Macarrão, narra, em seu depoimento, que em seus primeiros dias de PUC presenciou uma performance de Anderson Guimarães nos Pilotis. Este, com um microfone na mão, segurou e entreteve uma grande platéia, que aguardava algum evento. Rodrigo pensou: “*Esse cara manda bem. Quero fazer isso também, posso mandar bem assim.*” Anderson, seu veterano, fazia parte do CA de Comunicação, que depois formalizou uma chapa para as eleições para DCE, a Vã Guarda, eleita em 85. No Boato, André e Justo fizeram parte do CA, poucos anos mais tarde; eu participei do Coletivo Cultural, de certo modo levando todo o Boato comigo – se não a frequentar as reuniões, ao menos a participar dos eventos.

O fato é que aquela convivência, o estímulo do encontro, nos levou a formar o grupo, que se converteu num movimento radical de aprofundamento da troca de informações mais rápida que mantínhamos nos Pilotis, no campo de futebol, nas Araras. Creio que no Pô,Ética se passou de maneira semelhante, com a diferença que as origens eram mais diversas (da PUC vinham Anderson, Macarrão e Bruno Levinson).

O salto se deu quando sentimos a necessidade de encontros mais longos, e vontade de preparar as apresentações. Cabelo ofereceu o espaço da sua casa, um amplo apartamento em Copacabana, e lá começamos a nos reunir. Nesses encontros, acontecia de cada um levar um ou mais livros que estava lendo. No início sem intenção, apenas porque o livro estava na mochila. Depois disso passou

---

<sup>50</sup> André Vinícius Pessoa, o Montanha, em entrevista com o autor em 23/12/2013.

a ser uma prática. Com frequência líamos trechos de textos em voz alta. Poemas, com mais frequência ainda, dada a facilidade da concisão e brevidade da poesia. O que não nos impedia de ler trechos de poemas longos, como *Os Lusíadas*, ou excertos das odes de Álvaro de Campos, por exemplo. Leituras longas também ocorriam, em prosa ou verso. Tínhamos prazer em ler uns para os outros; prazer em ouvir os textos, em assistir à cena da leitura de cada um.

Esse processo coletivo de formação, no qual um membro do grupo apresenta aos outros o que está lendo no momento, suas questões de interesse, autores, foi fundamental na estruturação do Boato. Foi a partir desse movimento que o Boato passou a se reconhecer como organismo, como coletivo. E passou a realizar sua própria formação, de maneira descompromissada, movida às vezes pela curiosidade, noutras pela urgência. Com o tempo, passamos a chamar esse processo de “ralo”, pelo fato de nosso local preferido de se sentar em roda e conversar ficava em volta de um ralo, o ralo pelo qual escoava a água que se acumulava no terraço.

Depois o conceito de “ralo” se ampliou, ganhou outros sentidos, como o de se discutir questões pessoais ou internas do grupo, sentido análogo ao popular “lavar roupa suja” (metáfora que inclui a água, e também imagem doméstica). Ganhou também o sentido de *brainstorm*, porque pensávamos que idéias e palavras escorreriam ralo abaixo como água, e desse fluxo construiríamos performances, roteiros, canções. A performance *Beduínos Cariocas*, por exemplo, foi inteiramente concebida em algumas sessões de ralo. Concebida, escrita, composta, ensaiada no ralo. Esse trabalho é bom exemplo do processo criativo do Boato, sua rapidez e eficiência.

A prática de encontros na casa do Cabelo se institucionalizou, creio que a partir do segundo ano de atividades. O dia da semana escolhido foi o domingo. Quase simultaneamente ao início do programa dominical da TV Globo, criamos o Domingão do Boato, sem que soubéssemos do homônimo de Fausto Silva. Às vezes (raramente) líamos com algum método. Estudamos o Modernismo pelos manifestos de Oswald. Aquilo nos dizia respeito, aquela era nossa tradição literária possível. Mais tarde, textos de Glauber, a *Estética da Fome* e a *Estética do Sonho*, entre outros. Discutíamos textos, eventualmente produzíamos textos, poéticos ou em prosa, a partir das referências deste ou daquele autor.

O Boato estabeleceu um sistema de patrimônio coletivo que foi fundamental para a formação, não apenas dos indivíduos do grupo, mas principalmente para o desenvolvimento de um pensamento estético-político comum, espaço de convivência. (Jamais unívoco; baseado na contradição, na divergência, no atrito). Obras que marcavam cada um eram trazidas para o ralo, apresentadas, e colocadas na bacia, objeto emblemático do Boato. A bacia, o sol portátil do grupo, como notou Rodrigo Bruno a respeito de seu aspecto no palco, durante as apresentações. Lua de latão. Um largo círculo de metal que refletia a luz e que podia remeter, por similitude, à estrela central do nosso sistema. Mas a bacia, além de instrumento musical e objeto de adereço no palco, servia de baú de acumulação e transporte de toda sorte de quinquilharia, instrumento musical, figurinos, filipetas, objetos sonoros e, com frequência, livros, muitos livros. Trazer algo para a bacia significava também disponibilizar para o coletivo, por na roda.

Travei contato com a obra de Paulo Leminski, por exemplo, entre tantos outros autores, tomando *Caprichos e Relaxos* da bacia. Por causa dele, resolvi comprar *Distraídos Venceremos*. Disponibilizei-o na bacia, e nesse caso o livro circulou e voltou para minha estante. Muitos não voltavam. Isso não era um problema: encarávamos os livros como patrimônio coletivo do Boato, e a circulação deles entre os integrantes nos estimulava. Aqui entrava também o “Boato ampliado”, as pessoas que frequentavam nossos encontros, que faziam parte do processo sem compromisso, como Macarrão, Celso Azevedo, Fabiana Igrejas, Juca Filho, Gabriela Gusmão, Osvaldo Pereira e tantos outros. Às vezes era necessário organizar a fila para certas obras. *De segunda a um* ano, livro de John Cage publicado pela Hucitec em 1985, era muito disputado. Por algum motivo, esta obra do pensador-músico que influenciou sobremaneira o pensamento do Boato jamais ficou comigo, a não ser por breves momentos nas reuniões. Sempre havia alguém que o levava antes de mim. Por sorte a editora Cobogó publicou nova edição em 2013, e graças a isso pude retornar ao livro. Do qual tive, na época, apenas algumas frases anotadas, como a conhecida “*Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo e isso é poesia*” (que utilizei algumas vezes em performances poéticas, não apenas como texto, mas como idéia, proposição)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Na tradução de Rogério Duprat revista por Augusto de Campos, “*Eu não tenho nada a dizer e o estou dizendo e essa é a poesia como eu a necessito.*” CAGE (2013), p. 110.

LPs e CDs também entravam nesse sistema, porém em menor volume. A troca de informações musicais era intensa, levávamos discos para as reuniões e promovíamos audições. Mas nem sempre eles entravam no patrimônio coletivo. Quando formou-se a banda, as audições passaram a preponderar sobre as leituras. As buscas são análogas, porém bem distintas. A busca musical é mais horizontal, mais veloz, mais instantânea. A procura literária demanda mais tempo, outra concentração; em geral a tendência é que seja solitária, mas o Boato flexibilizava essa característica. O prazer da fruição literária coletiva, do compartilhamento literário, é múltiplo, intenso. O desafio é verticalizá-lo.

O caminhar desse processo autodidata, equalização de compreensões, encontro de reflexões e intuições, resultou em algo semelhante a um sistema de conferências, conferências heterodoxas, seminários nômades, livres, nos quais pode ser vista considerável influência de John Cage. O reencontro com *De segunda a um ano* tem me oferecido linhas de compreensão do Boato, cartografias poéticas do coletivo.

*A função do compositor é diferente do que era. Lecionar, também, não é mais transmissão de um corpo de informações úteis, mas é conversação, a sós, juntos, num local combinado ou não, com gente por dentro ou por fora do que está sendo dito.<sup>52</sup>*

Nesse sentido, lecionávamos uns aos outros. Apresentávamos idéias despertadas por textos lidos, palestras assistidas, filmes. Cabelo tinha uma sutil liderança no processo, até por questões territoriais: estava na própria casa, com seus livros à disposição. Mas essa não era a razão principal. Cabelo tinha uma curiosidade imensa, avidez por novas informações, rapidez no processamento. Como estudante da EAV do Parque Lage, estava conectado ao mundo das artes plásticas. Foi ele que apresentou Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Lígia Clark, e todo um universo da arte conceitual que a maior parte dos integrantes do coletivo antes não frequentava.

*O Aspiro ao grande labirinto*, livrinho verde impregnado de palavras, conceituação, propostas, pensamentos de Oiticica, foi outro que circulou muito no

---

<sup>52</sup> CAGE, 2013, p. 21.

grupo. Hélio era outro farol do Boato. Às vezes eu tinha a impressão que ele já havia feito tudo. A absorção da dança, a incorporação da revolta, o casulo, o bólido, o parangolé: Oiticica é uma das matrizes do pensamento do coletivo. Lamentável que o Boato já tivesse “cantado para subir” quando foi publicado o livro de Paola B. Jacques em torno de Hélio e sua experiência na favela da Mangueira.<sup>53</sup> Gostaria de ter apresentado esse livro ao Polvo.

Cabelo também trouxe livros de filosofias zen. Os que, ainda na PUC, cursaram a disciplina de Estética com Rosângela Filstein, mencionada no texto *Movimentos de Formação 1*, foram apresentados ao pequeno livro de Herrigel, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*.<sup>54</sup> No Boato tivemos acesso a livros de D. T. Suzuki, como *Introdução ao Zen-budismo*; *Shodoka, o canto do satori imediato*, de Yoka Daishi, compilação clássica de poemas zen; e *O Zen e as aves de rapina*, de Thomas Merton, entre outros. A leitura de Leminski instigou ainda mais nossa curiosidade pelo oriente e pelo zen; se Leminski tinha sido faixa preta de judô, Cabelo praticara jiu-jitsu por alguns anos. O interesse pelas culturas orientais era comum a outros, como Justo, Beto e eu. Ex-praticante de judô, cresci entre nisseis e japoneses, por questões familiares e geográficas (Araçatuba tem uma grande colônia nipônica). Beto tinha empatia pela cultura hindu; compôs o *Reggae Mantra* utilizando-se de imagens de religiões hinduístas.<sup>55</sup> Outro livro que circulou muito e tornou-se referência foi a *Autobiografia de um Iogue*, de Paramahansa Yogananda. Justo identificou-se de tal modo com o Taoísmo que anos depois veio a se ordenar monge.

O sistema de propriedade coletiva dos livros foi potente e perdurou por alguns anos. Quando a banda se desenvolveu, não havia mais tempo disponível para isso. Quando apresentávamos algo para o grupo, em geral se tratava de

<sup>53</sup> JACQUES, Paola B, *Estética da ginga*. RJ: Casa da Palavra, 2001.

<sup>54</sup> Curiosa a nota de John Cage a respeito deste livro: “*Quatro ou talvez cinco anos atrás eu estava conversando com Hidekazu Yoshida. Estávamos no trem de Donaueschingen para Colônia. Mencionei o livro de Herrigel chamado A Arte cavalheiresca do arqueiro zen; o clímax melodramático desse livro ocorre com um arqueiro acertando na mosca do alvo apesar de estar em escuridão total. Yoshida me falou que havia uma coisa que o autor esqueceu de destacar, ou seja, que vive atualmente no Japão um arqueiro altamente estimado que nunca foi capaz de acertar na mosca nem na mais clara luz do dia.*”

<sup>55</sup> *Reggae Mantra*: Pai/ faça-se luz/ dê-se em calma de Krishna Buda Menino Jesus // Paz/ na clareza e atenção/ do espírito que busca o Pai pela meditação // Há/ muitos anos atrás/ viviam nas matas distantes mil monges/ entre os tigres reais // E viajavam/ pela força da fé/ da Índia pra China/ da China pro céu/ do céu pro Tibet // E ensinavam/ pela força do amor/ a todos os homens fazer mil colares/ com uma única flor/ com uma única flor.

música. Por outro lado, nossa formação já havia caminhando muito, o pensamento do coletivo mais estabelecido, seus parâmetros básicos definidos.

Outros mecanismos foram utilizados para enriquecer nossa formação, naquele momento intenso. Por exemplo, a visita conjunta a certas exposições em cartaz no Rio. Uma delas, emblemática, propiciou a composição (coletiva) de *Marginália pela paz*, batucada na lataria do opala no qual fizemos passeio até o Paço Imperial, para ver a exposição sobre Paulo Leminski (talvez relacionada a seu recente falecimento). Há uma seqüência no filme que alude a este momento. Outra, marcante, no Parque Lage, de Bispo do Rosário, artista extraordinário, personalidade do Boato.

O Parque Lage foi um espaço importante, no período de formação. Algumas vezes nos reunimos ali, fizemos batucadas nos jardins do parque, tocamos e cantamos no alto do Castelinho. Há cenas no *Videobook* que documentam estes momentos. A vitalidade da EAV, retomada nos anos 80, ainda reverberava nos primeiros anos da nova década. Com frequência íamos ao casarão para lançamento de livros, eventos de poesia e música, exposições de arte. Chacal, em seu período de vacas magras, lançou lá seu *Letra*, um envelope com poemas datilografados dentro. Emmanuel Marinho também realizou um evento na casa, lançando seu poema *Érica* e outros objetos de poesia. Naquela tarde, a piscina da mansão sede da EAV ficou coalhada de garrafas de vários tamanhos, algumas delas com papéis reciclados com poemas escritos, outras cheias de líquidos coloridos. Nesse mesmo espaço, em março de 94, num palco baixo montado na parte de trás da piscina, o Boato fez um show inesquecível, fechando a noite que se iniciara com Jards Macalé. Lembro que Justo interpretou o espectro de Gabriela Besanoni, a proprietária original do casarão, cantora de ópera italiana que se casou com o senhor Lage. Justo, vestido de mulher, lá do terraço soltava seu poderoso falsete. Ao fim do show, os integrantes se lançaram na piscina, levando grande parte do público a tirar as roupas e repetir o gesto. Não pude deixar de pensar que a feijoada antropofágica do final de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, se materializava ali, alegoricamente.

Para o teatro, eu era a referência. Fiz uma veemente campanha para que todos fôssemos ver o *Ham-Let*, de Zé Celso, que se apresentava no mesmo Parque Lage (já em 1994, o que estende o período de formação além do que eu supunha). O espetáculo foi uma revelação para mim. Apesar de haver lido sobre a obra de

Zé Celso, a história do Oficina, e até ter visto uma “leitura dramatizada” de *O Rei da Vela* que se tornou um grande *happening*, o encontro com a obra viva provocou um impacto que eu não poderia supor. As 5h30 de peça transcorreram leves, e eu pensava que estava descobrindo o que era realmente o teatro naquele momento. Nem todos do Boato concordaram. Lembro que Montanha não gostou da peça, apenas de alguns momentos. Em nosso debate, ele não se mostrou mobilizado pela obra, que lhe pareceu longa demais, arrastada. Nem o episódio pitoresco ocorrido aquele dia o comoveu: um senhor com problemas mentais assediou, da platéia, a atriz Denise Assumpção; esta, em dado momento, lhe ofereceu o peito. Ele mamou com avidez. Naquele momento, pensei: “*esse é o teatro a que estou assistindo! Não se trata de artifício, é um acontecimento.*” Um pouco depois, como a exaltação do senhor não melhorava, o ator Marcelo Drummond, que fazia o Hamlet nu, veio lhe oferecer o pau. O senhor correu para o fundo da platéia e não molestou mais a apresentação.

*Vau da Sarapalha*, espetáculo do grupo Piolin, da Paraíba, foi outro a que levei o Boato. Impacto imenso. Agora, pelo oposto, pelo rigor, precisão, expressividade. O texto de Guimarães Rosa ajudava; especialmente em contraste com o de Shakespeare, que não facilita a tarefa da encenação contemporânea. Alguns espetáculos eram só recomendados; os dois mencionados acima (entre outros), se tornavam um programa coletivo, quase compulsório. Íamos juntos, víamos a peça, depois saíamos para beber e conversar sobre o espetáculo.

No cinema, isso aconteceu de maneira ainda mais intensa em torno de um filme baiano: *O Superoutro*, de Edgard Navarro, média metragem que talvez não tenha tido exposição proporcional ao seu grau de invenção e radicalidade. (Apesar de Caetano Veloso ter falado muito sobre ele, e de certa forma tê-lo transformado em *cult.*) Fomos algumas vezes à Sala 2 do Estação Botafogo (que ainda devia se chamar Sala 16, creio), assistir àquela cópia em 16mm do filme, que conta a história de um personagem que transita entre a esquizofrenia e a extrema lucidez. *O Superoutro* virou quase um modelo para o Boato. Aquele lugar, aquele tipo de fabulação, de ficção, era o que desejávamos ser. A virulência, o humor agressivo, a rebeldia contra o status quo. “*Acorda, humanidade!*”, berrava o protagonista, no meio da madrugada soteropolitana. Essa frase virou um mote, e o ponto de partida de uma performance que realizamos na Faculdade Hélio Alonso. Não por acaso fomos atuar em hospitais psiquiátricos: fizemos performances em três ou quatro

deles, como o Engenho de Dentro (Hospital Dra. Nise da Silveira), o Hospital Pedro de Alcântara (Rio Comprido) e a Colônia Juliano Moreira (para participar de um curta sobre o universo de Stela do Patrocínio).

Aqui, uma breve lista de alguns livros fundadores do pensamento do Boato; uns circularam por nossas mãos e na bacia, durante o período de formação, e nunca mais. Outros seguem sendo obras de cabeceira até hoje. Certamente incorrerei em omissões, que espero poder reparar nas próximas versões desta tese.

*40 poem(a)s*, e. e. cummings; *ABC da Literatura*, Ezra Pound; *A preguiça como método de trabalho*, Mário Quintana; *Aspiro ao grande labirinto*, Hélio Oiticica; *Catatau*, Paulo Leminski; *Caprichos e relaxos*, Leminski; *Chacrinha: quem não se comunica, se trumbica*; *De segunda a um ano*, John Cage; *Espumas flutuantes*, Castro Alves; *Estrela da vida inteira*, Manuel Bandeira; *Gramática expositiva do chão*, Manoel de Barros; *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa; *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima; *K*, Vielmir Kléibnikov; *Manifesto do Partido Comunista*, Marx e Engels; *O Anticrítico*, Augusto de Campos; *Poesia russa moderna*, por Augusto e Haroldo de Campos; *Psicanálise Beija-flor*, Joãozinho Trinta; *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha; *Shodoka, o canto do satori imediato*, Yoka Daïshi, *Teoria da Poesia Concreta*, entre outros.

ENTÃO O SOM SE  
FEZ. VIBRAÇÃO,  
MOVIMENTO.  
REVERBERAÇÃO. O  
POLVO SE MOVE.  
TUDO SE MOVE  
COM O POLVO. O  
DESLOCAMENTO  
PROVOCA MAIS  
SOM. TROVÃO  
PRIMORDIAL,  
RONCO DO  
TODO. O SOM,  
MOVIMENTO. NADA  
MAIS SERIA COMO  
ANTES. O POLVO  
DESPERTARA.

### 31. Mundo Animal

Foi em dezembro de 1991. Já tínhamos realizado e exibido nosso filme *Boato: uma autodefinitude*, que havia sido bem recebido. Nele pudemos radicalizar nossa experimentação de linguagem, e a imersão na nossa própria mitologia, na nossa fabulação. Porteiros nordestinos de Copacabana, Hermeto Pascoal, Feira de São Cristóvão: universo recorrente, nordeste, sertão, Brasil profundo, experimentalismo, humor.

Não me lembro como veio a proposta de encenar a peça. Naquela altura, meados de 91, tínhamos um repertório considerável de cenas, poemas e canções, que poderiam se articular (como em geral acontecia) numa performance de curta ou média duração, com cerca de 10 a 15 ou 20 minutos. A performance dos Beduínos Cariocas, por exemplo, tinha em torno de 20, era das grandes, e incluía pelo menos duas canções completas, *Mesquita* e *Hey!*. Portanto era natural que ficássemos tentados a experimentar algo de maior duração, uma performance extensa, um espetáculo.

Eu estava trabalhando na Casa de Cultura Laura Alvim, fazia assistência de direção para Hamilton Vaz Pereira no espetáculo *Notícias Silenciosas*. Naquele mesmo espaço, no mesmo momento, presenciei o surgimento de um grupo teatral importante da cena carioca, *Os Fodidos Privilegiados*, capitaneado por Antonio Abujamra. O centro cultural havia aberto ao público um novo espaço, o Porão, destinado a produções menores ou mais experimentais.

Propus que fizéssemos ali a peça de teatro do Boato. Não recordo os caminhos institucionais que tomamos, mas conseguimos uma pauta de três datas: 13, 14 e 15 de dezembro, de sexta a domingo. Quanto à peça, não tínhamos muita idéia do que seria, apenas sabíamos que devíamos seguir com nosso projeto, aprofundar mais e mais a experimentação.

A época, como gosta de dizer o poeta Chacal, era de vacas esquiladas. O tsunami Collor ainda precisa ser mais estudado, redimensionado, em particular sob a ótica dos artistas, produtores culturais, da área da cultura em geral. No

cinema, o efeito do governo Collor foi avassalador. O fim da Embrafilme, precariamente substituído pela FCB (Fundação do Cinema Brasileiro), vinculado à Funarte, além de outras medidas drásticas, tiveram um impacto imenso, paralisando a produção, que já não ia de vento em popa, após a decadência da pornochanchada e suas ramificações. Porém – e sempre há um porém, segundo Plínio Marcos – foi exatamente essa paralisação geral da atividade cinematográfica que possibilitou o surgimento de uma nova geração de cineastas, entre os quais me incluo. Quase todo o equipamento cinematográfico ficou ocioso, e câmeras, gravadores de som, moviolas, e outros, podiam ser locados a preço de banana pelos cineastas iniciantes, que em geral investiam dinheiro do próprio bolso para realizarem seus filmes.

Foi assim com meu primeiro curta, *uma rosa é uma rosa* (codireção de Vinícius Reis) e com o curta do Boato, que foi realizado com negativos vencidos, doados pelo diretor de fotografia Fabian Silbert e montado na Sky Light Cinema, produtora de filmes comerciais que nos locou uma moviola por cerca de 10% de seu valor. Havia equipamentos que eram cedidos gratuitamente para aqueles garotos e garotas que se iniciavam na arte cinematográfica.

No teatro, o impacto não foi menor. A única lei de incentivo que existia até então, a Lei Sarney, era cheia de problemas (boa parte deles semelhantes aos que hoje existem na Lei Rouanet) e foi extinta por Collor. Muitas produções ainda funcionavam baseadas no modelo antigo, de financiamento particular, empréstimo, e assim por diante. O teatro não parou, mas atravessou uma forte crise.

Mas o Boato estava decidido a fazer um espetáculo teatral. A idéia amadurecera paralela à produção e lançamento do filme. 91 foi um ano intenso. Resolvemos utilizar um método semelhante ao usado para construir o roteiro do filme: saímos do Rio e passamos alguns dias juntos na serra. A particularidade dessa viagem é que ela incluiria uma viagem de outra natureza: havíamos comprado ácidos, LSD, que diziam ser de ótima qualidade, e decidimos que tomaríamos juntos, na primeira experiência dessa natureza no grupo.

Fizemos base na casa do pai do Beto, num condomínio em Mury, perto de Friburgo. Planejamos um trajeto a ser percorrido no dia da experiência psicotrópica: sairíamos a pé, tomaríamos um ônibus urbano em direção a Lumiar,

e saltaríamos na bifurcação que dá acesso ao caminho para Boa Esperança, pequena vila onde por muitos anos alugamos uma casinha, na zona rural.

Esse episódio na história do Boato renderia uma novela, ou ao menos um bom conto. Talvez um filme de longa-metragem. Infelizmente não me detive sobre essa passagem nas entrevistas, havia muitos assuntos mais prementes. Nesta viagem, algumas namoradas nos acompanharam. Não me estenderei sobre as relações afetivas dos tentáculos na tese, mas havia um natural movimento de moças em torno do coletivo, composto exclusivamente por homens. Bonita a relação que desenvolvíamos, enquanto tribo. A ex-namorada de um namorava outro, e este outro já estava saindo com outra, que havia namorado um terceiro, e assim a fila andava, como dizem. Às vezes a fila parecia andar em círculos. Jamais houve briga por esse motivo. Eventuais tensões sim, dissolvidas com o tempo.

Era um fim de semana prolongado por feriado, creio que sete de setembro. O ácido se chamava “grafite”. Quando o vi, entendi que não era apenas um nome. Tratava-se de um pequeno pedaço de grafite, desses de lapiseira de escrita fina, que alguma mente brilhante de químico havia inventado de embeber em ácido lisérgico. Havia um fragmento de grafite para cada um, o correspondente a uma dose. O consenso foi de dividir cada pedaço e tomar apenas meio. Depois de algum tempo, se não fosse excessivamente forte, tomaríamos a outra metade, complementando a dose. Não pretendo me alongar demais sobre este episódio, há muito que contar sobre o espetáculo. Mas é preciso dizer que ele foi fundamental na formação do Boato, e não apenas para o processo de criação do Mundo Animal. Pode ser pensado inclusive como rito de passagem, ritual iniciático.

Saltamos do ônibus e começamos nossa caminhada. Beto conhecia bem o caminho, e havia placas. Não estávamos caminhando pelo meio do mato, mas pela periferia de uma zona rural, área intermediária pouco habitada entre duas ou três pequenas comunidades. O trajeto total da caminhada, suponho, era de cerca de quatro quilômetros, por uma estrada de terra. Um trecho que normalmente percorreríamos em uma hora, em passo tranquilo. Levamos cerca de seis horas para dar conta do trajeto.

O ácido começou a fazer efeito já na chegada. Saltamos do ônibus e percebemos as alterações, sobretudo nos sentidos, na percepção. De súbito, tudo parecia muito mais interessante, qualquer pequeno objeto nos fazia parar,

contemplar. Carregávamos pedras, sapos secos, insetos, folhas, como fazem os loucos andarilhos. O grupo poderia se assemelhar a um bando de baratas tontas, muito lentas; noutros momentos um exército investigativo de Brancaleone. O tempo se dilatava. Repetidas vezes me determinava a percorrer um trecho curto, de 20 metros, e não conseguia completar o percurso. Minha atenção era atraída incessantemente pelos menores estímulos, visão e audição predominando. Dias depois, pensando sobre o efeito que a substância havia exercido sobre minha mente, fiz uma analogia com o comportamento das crianças de 4 e 5 anos nas minhas aulas de teatro.

Começamos a estabelecer uma espécie de comunicação telepática. Não fazia muita diferença se algo era dito ou não. A palavra pronunciada ecoava enormemente, mas raras vezes a utilizávamos para comunicação. A função poética era a predominante. No comunicávamos perfeitamente sem palavras ou gestos. Olhares eram suficientes, e muita informação era trocada assim. O foco da atenção, creio mesmo que a área de foco do olhar, mudou completamente. A atenção ficava no entorno muito próximo. Como se o universo também tivesse se dilatado, e o espaço oferecesse mais espaço, e mais, e mais. Ríamos muito, gargalhávamos com frequência.

Encontramos um conhecido no caminho, o Chico. Sua aparição foi tão extraordinária quanto o surgimento de um extraterrestre. Ele se juntou ao grupo. A relação entre os participantes se dava de maneira descontínua. Encontros se davam, duplas se formavam, trios, e depois se desfaziam, o grupo seguia em diferentes configurações. De tempos em tempos lembrávamos de fazer uma verificação das presenças. Eu zelava por isso. Já havíamos tomado a outra metade do grafite, e o efeito parecia crescer mais e mais. Uma pressão na base do crânio, na parte posterior, passou a acompanhar a viagem. Um travo na boca, acidez aguda que atingia a base da língua. Bebíamos água, água, água. Não lembro de comer, creio que levamos frutas.

Eu levava um pequeno gravador, daqueles antigos de repórter, que registrava em microcassete. Apontava o gravador para cenas, pessoas, paisagens, como se ele tivesse capacidade de armazenar não apenas o som, mas a atmosfera, a energia do objeto.<sup>56</sup> Encontramos um campinho de futebol de várzea, que se

---

<sup>56</sup> Que interessante exercício crítico seria escutar essas fitas.

prestou à materialização da nossa expressão “futebol sem bola”. Lembro que Justo parou em frente a uma vaca e durante algum tempo a ficou contemplando. Depois voltou para perto de mim, falando com firmeza: “*A força do touro! Eu tenho a força do touro!*” Estava realmente imbuído daquilo. Parecia mais denso, como se a matéria de seu corpo tivesse se tornado mais sólida, mais concentrada. Apontei meu gravador para ele.

Seguimos nossa subida de Sísifo, a pedra sendo nosso próprio delírio. Não, não se tratava de delírio, mas do oposto, de compreensão profunda, um entendimento do mundo, das coisas e das pessoas, num nível ao qual não estávamos acostumados. O excesso de informação, a chuva torrencial de *insights*, de associações poéticas, filosóficas, ontológicas, era a pedra que rolávamos em direção ao alto de Boa Esperança, sísifos aleatórios em êxtase.

Maria, esposa de Justo, nos acompanhou, sem tomar o ácido. Havia alguém “de fora”. Samuel tomou. Desapareceu, voltou. Vez por outra algum se desgarrava do grupo. Quando alguém se dava conta, procurava mobilizar os outros na busca. Parávamos naquele ponto do trajeto até encontrarmos a ovelha desgarrada. Creio que comemos pão, em algum momento.

Chegando finalmente a Boa Esperança, depois de termos pensado que não chegaríamos nunca, que estávamos perdidos e coisas do gênero, rumamos para a cachoeira. “Rumar” dá a idéia de uma tomada de direção firme, convicta. Não foi bem assim. Mas conseguimos nos deslocar, correição de formigas humanas, nuvem de consciências, até as imediações da cachoeira. A tarde caía. Passamos por um lago, um concerto de sapos e rãs nos maravilhou. *Tudo que rasteja partilha da terra.*<sup>57</sup> Os fragmentos de Heráclito sobre os quais nos debruçávamos há um ano (sobretudo Cabelo, frequentador do curso de Carneiro Leão no IFCS) eram compreendidos numa dimensão além da intelectual. Eram experienciados. Cabelo conta que, quando o vento bateu e ele viu as folhas se mexendo do outro lado do vale, o fragmento número um “*ouvindo não a mim, mas ao logos, é sábio concordar ser tudo-um*”<sup>58</sup> se abriu para ele. Foi um entendimento profundo, um reconhecimento da ordem da vivência, da experiência.

Nos sentamos perto da cachoeira – não consigo me lembrar se nos banhamos, nem da cachoeira em si; creio que não chegamos até ela, teríamos que

<sup>57</sup> Fragmento CXXII de Heráclito.

<sup>58</sup> Id. Ibid. Tradução: Alexandre Costa.

descer, algo assim – e ficamos contemplando o vale, o fim do dia, as árvores. O movimento das folhas das árvores ao longe formava desenhos, e parecia dotado de uma inteligência que se comunicava com a minha. Eu olhava minha mão e via nitidamente a energia circulando por ela, luminescência sutil que percorria os corpos. Peguei o violão – havia um violão – e comecei a tocar. Dois acordes, F#7 e C#7/4. Impressionante a memória da música, como se fixa. Cabelo começou a improvisar e disparou uma canção hai-kai, canção koan que jamais tocamos em público: “*Isso que dizia zen / um violão de plástico tocado por ninguém*”. Repetimos incansavelmente o fragmento.

Voltamos para o Rio abastecidos. De idéias, frases, cenas, inspirações, objetos, detritos, cacos catados no caminho, carcaças de sapos secos atropelados na estrada, folhas, pedras, botões, barbantes. O roteiro do espetáculo, que vinha sendo construído há algum tempo, deu um salto após a viagem. Tínhamos novos assuntos sobre os quais falar. Reuniões na casa do Cabelo foram desenvolvendo o roteiro, que deveria incorporar performances já prontas, como a dos árabes (*Beduínos Cariocas*), *Cabeças vão rolar*, a dança dos vermes, e a abertura com a *Máquina de fazer perguntas*, repetindo a idéia do curta.

Mesclado a essas, cenas novas que traziam o conceito de *Mundo Animal*, como *Não machuque o animal*. Beto golpeava um objeto de metal com um cabo de aço, com violência. O ruído forte começava a estabelecer um ritmo, e sobre ele eu entrava com uma levada reta de violão. Uma progressão tensa, comum na música popular: | Am / Am7+ / Am7 / Am7+ | . Outros boateiros completavam a levada com mais percussão. Justo iniciava então um embate com o agressor, espécie de capoeira, os dois não se tocavam. O personagem de Beto seguia executando sua parte, batendo com o cabo de aço (um cabo de freio de bicicleta, creio). Justo puxava o refrão, único texto da canção: “ô ô ô ô... *não machuque o animal!* ô ô ô ô... *não machuque o animal!*”. Nós reforçávamos o coro. “ô ô ô ô... *não machuque o animal!* ô ô ô ô... *não machuque o animal!*”. O Boato tinha forte componente minimalista. Não era algo programado, era espontâneo. Em música, torna-se mais viável tocar em conjunto assim. A repetição constante de um verso, um ritmo, uma frase melódica, e mesmo de uma idéia aparece diversas vezes em obras distintas do Boato. Já havia citado este texto uma canção assim. Esse procedimento ocorre com frequência na música tradicional, popular. Os ciclos se repetem indefinidamente. É também um caminho para o transe. Certa música

africana, não tradicional mas mais sofisticada, adota o mesmo procedimento. Fela Kuti, por exemplo. Cuja obra, por algum tempo, o Boato ouvia sem parar.

*Mundo Animal* era o nome de um programa de televisão de nossa infância, exibido na hora do almoço, um *hit*, solitário correspondente aos inúmeros programas (e canais) atuais sobre animais. Era fascinante ver o guepardo perseguir um antílope nas savanas da África; as famílias de orangotangos em Madagascar. Havia também um livro-fetichê em minha primeira infância chamado *Naturama*. Vários volumes, uma enciclopédia de animais com fotos extraordinárias e desenhos multicoloridos. Eu ainda devia usar fraldas, mas sabia reconhecer o gorila, o hipopótamo, o iaque, o gnu. Desse universo veio muito do conceito do nosso *Mundo Animal*. O cenário era um caos absoluto, como um quarto de criança pré-adolescente. Alguns fascículos de enciclopédia de animais, desfolhados, se espalhavam pelo ambiente. Não havia cadeiras, o público se sentava em almofadas, pequenos bancos, pufes. Um dos sapos secos trazidos de Boa Esperança ficava pendurado bem próximo à porta de entrada, com o odor característico. Transformamos o Porão da Casa de Cultura Laura Alvim num mafuá, uma instalação caótica e divertida. Em alguns momentos durante a peça, líamos “verbetes” das enciclopédias de animais. Lembro que li o texto sobre o kiwi (quivi, em português), a bizarra ave endêmica da Nova Zelândia, quase cega, incapaz de voar.

Havia outro conceito, mais duro e cruel, mais adulto, subjacente àquele, no nosso *Mundo Animal*. Dizia respeito ao limites do humano. Os limites tocados pelo universo da desrazão, os limites das possibilidades da linguagem. O termo *humanismo inumano*, que encontrei em artigo de Ana Kiffer sobre Glauber Rocha e sua Estética da Fome, pareceu-me dizer respeito às questões propostas pelo espetáculo. Pensando sobre a relação entre a fome, Glauber e seu último filme, Kiffer escreve: “*De que humanismo inumano ou intempestivo nos fala, portanto, Glauber? Humanismo inumano, figura ou emblema dessa dessemelhança essencial que a cultura já não consegue mais pensar nem dizer, fazendo de A idade da Terra esse filme-limite.*”<sup>59</sup> Ela cita um depoimento de Glauber no qual

---

<sup>59</sup> KIFFER, Ana. *Glauber Rocha, do dialético ao intempestivo*. In KIFFER, Ana, e BIDENT, Christophe. (2011).

ele fala “*as respostas da cultura não me satisfazem*”. E um discurso inflamado do final de sua vida, no qual ele diz que “*é preciso desculturalizar a cultura*”.<sup>60</sup>

Glauber era referência central para o Boato. O cinema, o pensamento, o personagem. Vimos e revimos edições do programa *Abertura* em vídeo. Samuel providenciava. Ele fez monografia sobre Glauber, trabalhou no Tempo Glauber com dona Lúcia, glauberiano de carteirinha. Leio a demanda de Glauber citada por Ana como uma direção, um território que buscávamos. Desculturalizar a cultura. Anseio do Boato não apenas no *Mundo Animal*, mas em outras obras. A síntese desse anseio, uma expressão elaborada dele, fomos encontrar em Stela do Patrocínio.

Stela, uma interna da Colônia Juliano Moreira, foi revelada ao mundo por arte terapeutas que desenvolviam uma oficina de artes naquele hospital. Essa negra de personalidade forte dizia coisas desconcertantes. Tinha muita personalidade, e as terapeutas estabeleceram uma relação com ela. Na exposição que realizaram no Paço Imperial para exibir o resultado da oficina, várias falas de Stela foram incluídas. Escritas ou faladas por ela, em vídeo. Esse foi o pontapé inicial de sua “carreira”, infelizmente póstuma. A artista plástica Carla Guagliardi, amiga antiga do Boato, já citada nesta tese, foi uma das responsáveis pela captação e preservação das falas de Stela. Somente agora, escrevendo estas linhas, me dou conta que se trata de outra “escritora oral”. A poeta Viviane Mosé publicou uma compilação dos textos de Stela, que nada mais são que trechos editados de sua fala.

A ponte entre Carla e Viviane foi feita por Cabelo. Ao visitar a exposição *Ar Subterrâneo* (Paço Imperial, 1988), Cabelo impressionou-se com as falas de Stela, copiou-as, e depois levou para o ralo do Boato. Viviane viu o Boato falando aqueles textos, prestou atenção quis saber. A primeira vez que trabalhamos com as palavras de Stela foi justamente no espetáculo *Mundo Animal*. Ali mergulhamos em seu universo sombrio, de tintas surrealistas, desconcertante. A cena final do espetáculo (ver roteiro nas páginas seguintes) era toda construída sobre falas de Stela. Não apenas falas, mas também sobre uma cena que Cabelo viu em um vídeo na mesma exposição: várias internas, reunidas, cantavam o hino nacional enquanto uma delas batia dois paralelepípedos, numa marcação desconexa.

---

<sup>60</sup> Id. Ibid.

Assim, ao fim do espetáculo vínhamos todos vestidos de camisolas femininas, fazíamos uma formação semelhante às das fotos de times de futebol, começávamos a bater pedra e cantar o hino. Nosso canto incorporava grunhidos, gagueiras, murmúrios e gritos, peça sonora bruta, tosca, patética.

Logo após o hino, transformávamos o grupo em algo parecido a uma bandinha de carnaval de loucas. Girávamos pelo restrito espaço e saíamos pela porta de vidro que dá para a avenida Vieira Souto. Abandonávamos sala, cenário, e o público lá dentro. Ninguém entendia o que estava se passando. A bandinha de piranhas loucas ia tocando e cantando pela Vieira Souto coisas como “*Ó abre alas, que eu quero passar*”. Seguia até a Farma de Amoedo e dobrava a esquina. Voltava pela Prudente de Moraes até a Teixeira de Melo, e completava a volta no quarteirão retornando ao Porão pela mesma porta de vidro pela qual havia saído.

## 32. Dois roteiros, um programa (Mundo Animal)

### PRIMEIRO QUADRO

O moto perpétuo da Máquina de Fazer Perguntas recebe os visitantes. Depois detona as embalagens, liberando os poetas/embriões/produtos. As crias se rebelam e tiram de cena a Máquina. O beato louva a Santinha. Um beduíno surge, perdido, e sem querer dispara a palavra mágica: "Abre-te Sésamo!" (ou seja, "Viva Paulo Leminski!")

### SEGUNDO QUADRO

Ao se pronunciar o nome do poeta, explode a última caixa, a caixa retardada, que contém Macunaíma e seu libelo antropofágico. É o abre-caminho para a redenção da Marginália, uma batucada. Aparece o primeiro capacete: um legítimo Ashley. Um recado do mestre Manoel de Barros: escurecer acende os vagalumes

### TERCEIRO QUADRO

Os sapos no pântano: uma orquestra. Dois velhos cumpadres, Trajano e Moraes, em dois dedos de prosa. O Curiboca chega e acaba com a festa. É hora da pesca. Informações sobre o Kiwi, o pássaro mais estranho do mundo, e mais capacetes: Melbourne e World. A poesia é atávica. A ancestralidade do poeta.

### QUARTO QUADRO

O Curiboca adverte: Não Machuque Os Animal! - uma música punk-ecológica. O texto de Stela: Jardim Zoológico. Mais informações sobre o Kiwi, e mais capacetes: World.

### QUINTO QUADRO

Blecaute. Entra no ar o Cinema Para Cegos, um entretenimento exclusivamente auditivo.

### SEXTO QUADRO

Beduínos Cariocas. As influências da civilização árabe em pleno Rio de Janeiro, no verão.

## MUNDO ANIMAL ( continuação )

## SÉTIMO QUADRO

Cabeças Vão Rolar : um ritual pop-tribal. Uma advertência. Uma profecia. Trovões de zinco e relâmpagos de flashes. Ao público, a visão de Raio-X permite enxergar os ossos do poeta. A fábrica de capacetes se apresenta : Capacetes Filmer, Subway, Flag, Ashley, Melbourne, World, Slender e Aston Barret. Os meus Capacetes!

## OITAVO QUADRO

Sinais da nova vida. Os textos de Stela. Textos poéticos proféticos de uma visionária. A união através da música. Cantar o hino nacional. Brincadeira de criança. Uma marchinha, uma fanfarra. Banda de brinquedo que saúda o público e pede passagem.

, ENFIM...

Algumas notas sobre o roteiro do *Mundo Animal*:

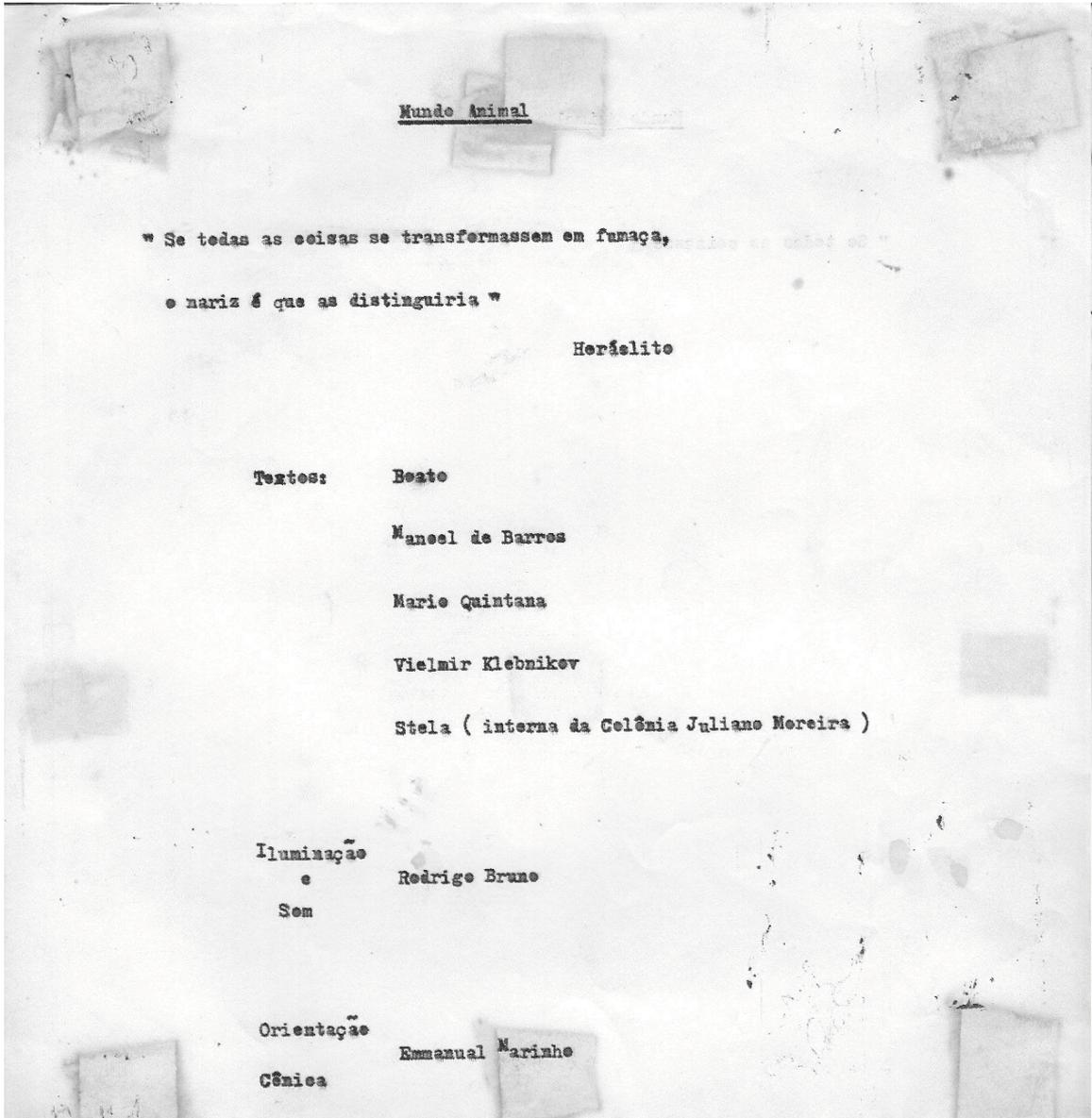
1. Assim como Justo era o redator oficial de manifestos do Boato, eu era o redator de roteiros. Revendo este roteiro fui me dar conta disso. Esta redação é posterior ao espetáculo, evidentemente. Este roteiro não serve de guia para os intérpretes. Funciona como texto descritivo, com alusões, citações, correspondências extraídas do universo conceitual

do espetáculo, do pensamento do Boato. A divisão em quadros facilita a leitura, é dramatúrgica. Imagino que ele tenha sido redigido para o projeto do espetáculo, que queríamos levar para Londres. Encontrei uma versão em inglês do roteiro.

2. Absolutamente não me lembrava do grito “Viva Paulo Leminski!”, e tampouco consigo situar quem o proferia.
3. A “fábrica de capacetes” era uma brincadeira do Boato que foi se formalizando até virar cena. Surgiu da prática recorrente dos boateiros de se fantasiarem, utilizando tudo o que estivesse a seu alcance para este fim. Por exemplo, uma pele (couro) de conga, todo enrolado, largado num canto. Alguém pega aquilo, abre, mete na cabeça e diz: Capacete Ashley! Outro repete o gesto, utilizando outro objeto, ainda mais esdrúxulo. E assim se cria uma cena, uma *gag*.
4. “Os sapos no pântano: uma orquestra” não apenas cita a cena que nos inspirou, presenciada em Boa Esperança; é também a descrição literal de nosso devir-sapo. Todos os tentáculos viravam sapos e coaxavam por alguns minutos, numa pequena peça de música contemporânea que divertiria John Cage.
5. A cena seguinte, Seu Trajano e Seu Moraes, era o encontro de dois matutos. Eles se sentavam em torno do bueiro do porão, que acabara de ser aberto, e simulavam ali uma pesca. Momento tenso do espetáculo, pelo cheiro de esgoto e pelas inúmeras baratas que saíam dali todas as noites.
6. O “quinto quadro”, “Cinema para cegos”, era outra cena reciclada (havíamos apresentado no CEP 20.000). Pequena peça radiofônica executada em completo *black-out*. Radionovela curta e cômica. Cerca de 4 minutos de escuridão total.
7. Reproduzo a seguir o roteiro, ou seu esboço, que guiava os intérpretes e lembrava a ordem dos acontecimentos do espetáculo. Não há o título *Mundo Animal*, apenas “Porão”, e sobre o til, “acê”, referência à experiência descrita acima, que fecundou a peça (Acê = AC = ácido).



8. Não consigo lembrar da que cena chamada “o leão de sete cabeças cortadas”, além da referência a Glauber.
9. O fragmento XXIV. Abaixo, arte de Fabiana Egrejas de divulgação.



### 33. Transcrição E – Tentáculos: JUSTO

#### I

*Hora de falar sobre o Justo. Nenhum trocadilho com seu nome. Justo D'Ávila é uma afronta aos trocadilhos. Justo é incontestável. Clareza de propósito. Firmeza de princípio. Integridade. Inteligência. Retórica. Maranhense do Leme. [riso leve] Maranhense de Copacabana. Nascido na cidade de São Luís do Maranhão. Justo gostava de fazer o pregão de um vendedor de peixe da sua infância em São Luís. [entoa] “Peeeeixe pedra! Peeeeixe pedra!” [pausa] Não fiz bem, mas você está lendo, e não ouvindo. Então imagine um vendedor ambulante de peixe-pedra no Maranhão do fim dos anos 60, início dos 70, ouça a música do seu pregão, andando pelas ruas velhas de São Luís: peixe-pedra, peixe-pedra, peixe-pedra. Isso é Justo. A ligação dele com a cultura popular maranhense era muito forte, atávica. Porque vinha dessa memória de infância, dessas recordações afetivas, trazia o universo do bumba-meu-boi, das festas populares maranhenses, do norte do Brasil... Especialmente a força da cultura negra maranhense, que é bem distinta da cultura negra nossa, tanto do sudeste quanto do nordeste, ou seja, os focos principais da cultura negra brasileira, que me parece que sejam Rio de Janeiro, Bahia, a cidade da Bahia, e São Luís do Maranhão. Há Minas Gerais também, e Pernambuco. Mas no Maranhão é diferente. A própria situação geográfica do Maranhão, nordeste com pé no norte, vizinho da Amazônia. Acho que isso tudo tá no Justo, de alguma maneira.*

#### II

*O Justo tem habilidade para construir e desconstruir pensamentos, processos. Tem uma capacidade extraordinária de redigir manifestos. No Boato, ele era o redator oficial de manifestos. No princípio eu ensaiei alguns textos. Não com essa intenção de manifesto, mas com a intenção de “autodefinitude”, como a gente diz no Boato, ou de projeção de identidade, talvez. O Justo não. Ele concebia*

*manifestos mesmo. Esses manifestos – eu darei exemplos de trechos de alguns, um ou outro na íntegra – eles capturavam o que estava no ar, sintonizavam o que se passava no mundo, no Brasil, e processavam isso, através do pensamento selvagem do Boato, e através dos conceitos que o Boato estava utilizando mais naquele momento. Conceitos alguns dos quais o Justo foi o formalizador. O conceito de aleatório, por exemplo, que é tão caro a John Cage, e que nos foi... que nós assimilamos, e também se tornou caro ao Boato, o conceito do acaso, mas o termo que a gente usava era “aleatório”. Era uma palavra mais estrambótica, uma palavra mais espetacular que acaso. Hoje eu considero que acaso é mais bonito, vejo nessa palavra “acaso” a beleza dela, a elegância. Mas para a gente não era a beleza que estava em questão, muito menos a elegância. O que estava em questão era a declaração de princípios, era fincar a bandeira, era estar no mundo de uma maneira manifesta. Então se explica porque a palavra “aleatório” era uma bandeira, e “acaso” era uma idéia. Ou um sentimento, ou uma operação. Aleatório, uma bandeira. E aleatório, muito em função do trabalho de redator, e fabulador, e teórico do Justo, ganhou uma abrangência muito maior. Ganhou uma polivalência, uma polissemia, essa palavra “aleatório”. Ela veio já na época da banda, creio. Seria um belo trabalho mapear... [rápido, interpreta:] a gente tem que mapiá, a gente tem que maquiá... a gente tem que mapiá, a gente tem que maquiá...<sup>61</sup> [normal] ...o trajeto da palavra aleatório através dos textos do Boato, que época, e tudo... Mas isso é dissecação. Minha ciência não compreende dissecação. Só a do quadro da aula de anatomia de Rembrandt, a minha ciência compreende. A do Justo possivelmente compreende a dissecação.*

### III

*O Beto, em sua entrevista, em algum momento, fez uma alusão ao Justo [pigarro] como se ele não fosse responsável. Era alguma coisa pontual, específica, mas eu não aceitei aquilo de maneira nenhuma. E não se trata de hhhmm... valores, de juízo, ou... de alguma coisa pessoal, e sim de uma questão conceitual. O Beto considerou o Justo uma pessoa pouco responsável ou não responsável, e eu,*

---

<sup>61</sup> Citação de *Tupiniquim*, poema de Samuel.

*nessa descrição, poderia apontar como uma primeira característica do Justo a responsabilidade. E uma grande coragem para o exercício dessa responsabilidade.*

#### IV

*Um poeta muito original, o Justo. E, às vezes, ao mesmo tempo, ingênuo. Relendo agora os textos da trajetória do Boato, os manifestos sofisticados, inteligentes e poéticos, densos, ricos em invenção, convivem ao lado de manifestos quase maniqueístas, conclamando para o bem, para a luta, guerreiros... Acredito que todos nós somos assim, irregulares na produção poética, salvo Cabelo, e talvez o Beto. Samuel, irregular. Embora no Samuel foi se depurando, a poesia. André talvez menos irregular, mas às vezes faltava o salto do poema. “Agradeço a quem por amor / traduzir meu mergulho no mar”. Esse salto ele deu, acabar o poema com esses versos. Eu não posso julgar minha obra, mas se ela tiver altos, são poucos. Então também se enquadra nessa irregularidade. O Justo é menos irregular, em sua obra, que a minha produção, que a produção do Samuel... Mas tem essa convivência entre poemas mais elaborados, mais densos, e poemas mais prolixos, ingênuos, simplistas. Tem alguns que quiçá serviriam para letra de música, quiçá. E mesmo alguns manifestos também, que eu li, esses dias, não me pareceram muito consistentes. Por outro lado, a maior parte da grande produção de manifestos do Justo trazia alguma coisa que era muito interessante. “Só sobreviverão as criaturas anfíbias ou de muitas pernas”. Essa era a frase final de um dos manifestos. E o texto da capa central do disco, do encarte, não do encarte, do miolo, é um texto curto do Justo. Foi encomendado a ele. Eu, sendo severo por se tratar do disco, um produto que estávamos lançando, quando li, admiti: realmente é bom, o cara é bom. Encomendamos, ele produziu, e tem o contexto do disco, o contexto dos animais, da Arca de Noé, que era o conceito, a Arca de Noé. O dilúvio, os bichos, o conceito do disco.*

## V

*O Justo também tem quase um mimetismo, uma encarnação de outro conceito do Boato – digo conceito mas não é no sentido científico de conceito, assim, no sentido de idéia... talvez seja, no sentido filosófico – o conceito que o Justo vestiu a camisa, a carapuça, a sandália e o boné, é o conceito de idiosincrasia. Inclusive ele foi o autor, nos primeiros anos de banda, da música “sincrasia”: [canta] Uh, uh! Sim-crasia! Sim-crasia! Uh, uh! Sim-crasia! [normal] Era bem legal. Porque às vezes o Justo cismava com uma coisa, isso que a gente chamava sincrasia – que também, como o aleatório, vai muito além do simples significado da palavra, ou de sinônimos, ou... Idiosincrasia era assim um baú onde muita coisa cabia. E o Justo, ele tinha isso, gostava de exercer as suas idiosincrasias.*

## VI

*Me lembro da gente fazendo o roteiro do filme, ele sugeria imagens, o Justo. Ele pensava em imagens. Foi muito bacana a contribuição dele para o roteiro, embora a seqüência que ele tinha imaginado, algo meio videoarte, videoclipe, filme de Godfrey Reggio, aquela linha do Koyaanisqatsi, que aliás dá título a um poema que é um dos carros-chefes dele – e que agora me pergunto porque não entrou no disco. Entrou Deus, mas Koyaanisqatsi é mais atual, eu acho, que Deus. Deus é muito bom também. E a seqüência que o Justo propunha lá no filme, e ele era muito veemente, e muito obcecado por aquelas imagens, defendia aquilo, né. O processo que a gente adotou para fazer o curta foi irmos dando idéias de seqüências coletivamente, e depois ordenando, selecionando. Mas a do Justo era assim: um estádio lotado, e o momento do gol, as pessoas comemoravam, e tinha um close de um torcedor, e cortava... Não sei se entrava o close de um torcedor ou se vinha o gol, a geral da torcida levantando, e cortava para um macaco gritando na jaula. Um close nele. Um detalhe do rosto do macaco no momento do grito. [faz o ruído] Quiéhhhh! Aqueles dentes. Eu acredito que funcionaria. Mas eu tava ali não apenas como roteirista, mas como produtor, e pensei: filmar num estádio, um filme que não tem dinheiro nenhum, um filme no budget – tem uma série de filmes low budget, o nosso era no budget.*

*A gente fez pedágio na rua Pacheco Leão, pedágio para os carros, para levantar dinheiro para o filme. E uma festa na casa do Maguilinha. E a gente pagou o filme.*

## VII

*O Justo foi o primeiro se formou. O Justo foi o primeiro que casou. O primeiro que teve filho no Boato. O Gabriel, que hoje é um homem, um jovem homem. O Justo sempre trabalhou. Sempre com jornalismo. O Justo nunca teve problema ou muita dúvida com o fato de ser jornalista. Acho que ele foi o último a se afastar do trabalho por conta do processo do Boato, no momento em que a gente ia lançar o disco. Me pergunto até se ele se afastou, creio que não. Mudou de trabalho, e tal, mas não...*

## VIII

*Teimosíssimo, o Justo. Impressionantemente teimoso. Afetuosíssimo. Com um senso de humor extraordinário. E, o que eu tô demorando a falar, a entrar no assunto, mas é fundamental: é um performer assim, sensacional. O processo dele de desenvolver essa arte da performance é admirável. Como ele foi mais, e mais, e mais, e... Foi curioso, porque o Justo, depois aí de dois ou três anos no Boato, ele foi fazer teatro. Ele fez uma oficina com o Dinho Valadares, e dessa oficina já foi chamado para fazer uma peça com o próprio Dinho, um infantil que se chamava Palhaços no Planalto. (Na pesquisa eu achei matéria e crítica da peça infantil.) O Justo foi fazer teatro depois do Boato, isso é muito significativo, para mim. E realmente ele desenvolveu a técnica dele, ele desenvolveu, ele ampliou o leque de possibilidades dele, o tipo de pensamento, em termos de figurino, de cenário, movimentação cênica, de voz, gesto... No início ele tinha uma tendência a ser muito exagerado, forçava a voz demais, e colocava energia demais na interpretação de seus poemas. Quando ele começou a fazer performance, quando ele começou a mergulhar mais nisso, da performance. Porque quando era só falar os poemas não era tanto. A questão da voz era delicada, porque muitas*

vezes ia [simula rouquidão] para um lugaaar assiiim [normal] meio berrado, que deixava ele rouco depois, ou ficava exagerado nesse momento da performance só, voz rouca, arranhava a voz.

## IX

Gosto muito dos poemas do Justo. Lembro que na primeira de todas, que foi a performance para inaugurar a Expoesia, em dado momento, ele falando o poema do espelho, eu fui para a frente dele e fiz o jogo do espelho, improvisado do momento. Não lembro se ele me deu o toque e pediu que eu fizesse, se foi combinado, mas creio que no momento, naturalmente. Combinamos ali, antes de falar o poema, e funcionou. Tem uma foto disso boa que eu não encontrei ainda.<sup>62</sup> O poema *Koyaanisqatsi* é muito, muito interessante. E a cena que ele rendia no espetáculo, no show, era extraordinária. Durante muito tempo a gente ficou fazendo esse poema como introdução à música *Pena de Vida*, canção de Pedro Luís. Um rap suingado, que provocou o comentário de Lobão: [simula voz] “sou a favor da vida sem pena. Eu sou a favor da vida sem pena.” Mas a ligação era: o Justo falava o poema, o poema acaba com o verso “pairo no ar um filho”, e nesse momento o Justo abria as pernas e o Celão, que é mais de um palmo mais alto que o Justo, nascia por debaixo das pernas dele, berrando como um bebê. Nascia como *Macunaíma* no filme de Joaquim Pedro, um pouco, mas um pouco mais violentamente, com uma meia de mulher na cara, como um assaltante, um trombadinha. E aí entrava o riff da música: [canta o riff da guitarra] *tāratāratá-tārã, tārã, tārã*... Guitarra, o riff, e a batera.

## X

O Justo, no início do Boato ele começou a namorar a Maria, que veio a ser sua esposa, mãe de seu filho Gabriel. E lembro bem que eles namoravam nos pilotis da PUC de uma maneira exagerada, também. O Justo agarrava a Maria, prensava ela naquelas colunas, parecia que estava comendo ela, em pé, numa

<sup>62</sup> Duas fotos deste momento, bem como outras da performance do Expoesia, no anexo virtual.

*coluna. Curioso que a mim provoca constrangimento, ou excitação, perturbava de alguma maneira. Eu ria, mas... Chamava a atenção, né, aqueles dois baixinhos, Justo e Maria, branquelos, se esfregando impresados numa coluna. Todo mundo passando, aquela gente toda... Justo casou na Ilha do Governador e o Boato todo foi, em caravana. Mas eu acho que só no meio da viagem descobri que o André Montanha era padrinho do casamento, poxa, e a gente chegou nos 10 minutos finais, bastante atrasados, porque busca um, e outro, e outro, aquela coisa, atrasa... Samuel foi um que demorou pra caramba, lá no Rio Comprido... Então arrumaram um padrinho substituto na hora. Mais uma vez, a situação me constrangeu. Eu pensei que se eu fosse o padrinho, não me permitiria chegar atrasado. Mas o Boato agia sobre nossas vidas, às vezes, de maneiras complicadoras, também. (Ainda preciso contar sobre os sequestros do Boato.)*

## XI

*O Justo é um sujeito que tem uma musicalidade muuuuito particular. Que muitos enxergam como uma não-musicalidade. Ele tem uma questão rítmica que é... Agora, ele é poeta, então ele tem ouvido, tem ritmo, mas tocar em conjunto é muito difícil para o Justo. Embora tenha evoluído enormemente, enormemente, uma coisa impressionante. Se eu fosse professor dele estaria bem feliz. Então em sua entrevista, ele observou uma coisa interessante, que foi... Ele disse que o Boato era mais tolerante, mais condescendente com ele, quando virou banda, porque de alguma maneira o Boato não esperava dele, o coletivo não esperava dele desempenho musical. Enquanto que de Montanha e de mim, sim, esperavam. E de Celão. Nós éramos realmente exigidos. Ele disse que isso foi muito bom, por outro lado, porque isso permitiu com que ele se dedicasse, que ele tivesse o espaço dele, que não era o espaço musical. Então a ele era reservado um espaço não-musical, cênico, performático. Pode ser o Chacrinha em algum momento, ou de ser o bufão, com frequência... Chacrinha no sentido de apresentador, e bufão no sentido de bufão mesmo. E isso tudo foi desaguar em performances assim memoráveis, inesquecíveis, extraordinárias, como a do Índio quer apito, que o Justo cantava como se fosse um cantor de heavy metal, inclusive de peruca e cocar, vestido de índio, sobre o riff de Smoke on the Waters, do Deep Purple. Até*

*que ele desenvolveu essa performance, aperfeiçoou essa performance, se apresentando nu. No meio da cena ele deixava a roupa do índio cair, que era como se fosse uma toga, um manto, e ficava de cocar, de peruca, e nu. Maravilhosa, a performance. E outra, também, do Koyaanisqatsi, no lançamento do disco, em que ele era içado, subia e descia do teto. Ele aprendeu a cuspir fogo. Me ensinou depois a cuspir fogo. E nós cuspiamos fogo, eu e ele, em diversos espetáculos do Boato, em diversas apresentações. Na rua, no clipe do Farofa Carioca, no Gogó da Ema, em Belfort Roxo.*

*(Eu fui mais conciso nos outros, com Samuel e Celão, mas com o Justo estou sendo prolixo, e penso que isso também tem a ver com ele. [interpreta] Ô ô ô ô! Ô ô ô! Não machuque o animal.)*

## 34. Janelas

### **RALO**

**POR ONDE PASSA O FLUXO**

**CAMINHO, TRAJETO**

**ESCAPE**

**CENTRO DE GRAVIDADE**

**OLHO DE FURACÃO**

**NÓ DE RODAMONHO**

**REDEMUNHO, GIRIMUNHO**

**CORNUCÓPIA**

**BURACO NEGRO ACESO**

**A OLHO NU**

**UM CU**

**FEITO DE FERRO E FURO**

**BACIA**

**ACUMULADOR SEM TAMPA,  
SEM CONTENÇÃO;  
ESPELHO, REFLETOR:  
DE ONDAS ELETROMAG-  
NÉTICAS, DE ONDAS  
ASTRAIS, DE RAIOS  
CÓSMICOS,  
DE SOM.**

**PARABÓLICA BACIA,  
OFERENDA A YEMANJÁ.**



**(lua portátil de latão)**

**MÁQUINA DE FAZER PERGUNTAS**

**ESFINGE MECÂNICA  
DE FERRUGEM E COMPENSADO**

**DEVORADORA DE OLHARES  
RODA RÚSTICA DO TEMPO**

**ORÁCULO À MANIVELA  
DE VOZ INTRADUZÍVEL**

**ANTÍDOTO DO RELÓGIO  
OBJETO-KOAN**

**DESTROÇO DE NAUFRÁGIO  
DE NAVE PRIMITIVA**

**MOEDOR DE SOM  
OGIVA ONÍRICA  
DUCHÂMPICA CAGEANA  
BAILARINA BRUTA E PERNETA**

### 35. DIÁRIO: da intensidade destes dias

BnF, 04 de julho de 2013

A intensidade destes dias. Se esta tese incorpora o diário, impossível não mencionar os fenômenos que vem abalando o Brasil nas últimas semanas. A intensidade dos acontecimentos tem sido tão grande que há pelo menos três semanas trabalhar na tese tornou-se impossível para mim. Toda a leitura passou a ser o noticiário sobre as manifestações, textos que tentavam articular idéias sobre o processo, depoimentos pessoais no *Facebook* ou em blogs, sites, etc.

A coisa começou com o protesto pelos aumentos abusivos das passagens de ônibus, mas de repente as manifestações cresceram numa proporção inimaginada até pelo mais otimista dos revolucionários. A população tomou as ruas de São Paulo e Rio, e logo depois, numa reação em cadeia, de dezenas de capitais e cidades interioranas do país.

As reações das polícias militares, sobretudo no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belo Horizonte, foram desproporcionais, violentíssimas, exacerbadas. Hoje, menos de um mês depois da primeira grande manifestação em SP, parece claro que a orientação dos governos estaduais e das secretarias de segurança pública foi mesmo reprimir com violência, bombas de “efeito moral”, gás lacrimogênio, spray de pimenta e tiros com balas de borracha. As conseqüências foram desastrosas. Sem contar a chacina na favela da Maré (no qual 11 pessoas, entre elas um policial, foram mortas), são diversos os mortos por causa da ação da polícia: em BH, um rapaz que caiu do viaduto faleceu; em Ribeirão Preto, uma vítima fatal atropelada por um carro que, retido pela passeata, resolveu avançar na marra.

Um professor da UFF escreveu que a ação da PM do Rio havia conseguido seu intento, isto é, amedrontar a população para que não saísse nas próximas passeatas. A polícia do Rio, que sempre teve a função de proteger o capital, proteger a burguesia da população desfavorecida, os senhores de seus escravos, os

nobres do povo e assim por diante, segue cumprindo sua missão. Porém com métodos mais drásticos e obtusos, com uma violência assustadora.

As cenas que os cinegrafistas profissionais e amadores (e não-cinegrafistas) colocaram na rede dos confrontos das duas grandes manifestações do Rio são chocantes. Não apenas pela violência e pelo despreparo da PMERJ, mas também pela ousadia e coragem de manifestantes que a enfrentaram desarmados ou com sub-armados com pedras, paus, ferros da rua, pedaços de cercas, tapumes como escudos, estilingues. Na primeira manifestação, a invasão da ALERJ e a reação tresloucada da PM, que atirava com pistolas e fuzis a esmo; na segunda, o cerco da população e o encurralamento em ruas pequenas da Lapa e do Centro. As imagens gravadas pelo fotógrafo Fernando Rabelo, postadas no You Tube, de uma multidão enfrentando e afugentando um “caveirão”, sinistro veículo de guerra urbana utilizado em ações nas favelas, é impressionante.

Vendo isso tudo à distância, angustiadíssimo por não presenciar essas reviravoltas, muita coisa me vem à cabeça. O episódio, aparentemente isolado, da agressão física sofrida pelo escritor Botika, que levou dois socos do prefeito Eduardo Paes após xingá-lo num restaurante japonês tem para mim uma relação direta com os movimentos. Ainda na época, após pensar dias sobre o assunto, tive um *insight*: Botika agira como “cavalo” de uma imensa insatisfação de grande parte da população do Rio com seu prefeito, e com a maneira pela qual ele tem administrado a cidade. Não ignoro que ele foi reeleito no primeiro turno; porém sentia, nas ruas, nos bares, nas praias, nos ônibus e nos metrô (sobretudo nos transportes públicos) a revolta de inúmeras pessoas. Botika xingou o prefeito de “seu bosta”. Ele se levantou e deu dois socos em seu pequeno vilipendiador, quase derrubando-o. Quando Botika se recobrou, foi retido e retirado pelos seguranças do prefeito.

Em minha mente ecoa sem parar a canção fundadora do Boato, um de nossos hinos, que atravessa o curta-metragem, entrou na peça, encerra o CD, e está ligada aos primórdios do grupo: *Marginália Pela Paz*, que agora soa profética.

*MARGINÁLIA PELA PAZ (Boato)*

*É pela paz  
Marginália pela paz  
É pela paz, pela paz  
Marginália pela paz*

*E mande a mídia à merda  
Et mon ami jamais  
E monge mija mé mé mé*

*E joga pedra na polícia  
joga pedra na PM  
joga pedra na perícia  
joga pedra no paisano  
joga pedra na civil*

*Mas onde é que já se viu?  
Jogar pedra na civil!  
Como é que é que vai ficar?  
Jogar pedra na militar?*

*Quero justiça, igualdade de direito  
E não quero preconceito social nem racial  
Se você vem metendo a faca no meu peito  
Podeixá que eu te arrebento  
Com minha arte marcial  
É pela paz!*

### 36. DIÁRIO: da intensidade destes dias – 2

BnF, 24 de julho de 2013

Minha última anotação no caderno de tese é de 3 de junho; são notas advindas da conversa com Ana Kiffer, quando de sua mais recente estadia aqui em Paris. Ela veio realizar um seminário no Collège International de Philosophie, sobre o conceito de experiência na arte contemporânea brasileira. Os conferencistas seriam, além da própria Ana, que concebeu e organizou o evento, o professor Luiz Camillo Pena, da UFRJ, e Daniel Castanheira, colega doutorando na PUC-Rio. Todos proferiram conferências interessantes; Camilo, a quem não conhecia, leu um texto de extratos filosóficos, que traçava uma breve linhagem do conceito de experiência. Ana foi original e contundente, falando sobre o trabalho de Laura Lima, artista mineira radicada no Rio. E Daniel não se saiu mal, mesmo se comparado aos professores mais experientes. Ele falou de experiências coletivas na arte contemporânea carioca, numa conferência bastante calcada sobre o trabalho de doutorado de Ericson Pires, *Cidade Ocupada*.

Assim como Ana, Daniel utilizou projeções para auxiliá-lo na conferência. Olhando as imagens, fui tomado por uma espécie de deslocamento interessante: eram fotos de obras produzidas por meus amigos, Guga Ferraz, Alexandre Vogler, o coletivo Atrocidades Maravilhosas, e o HAPAX (grupo do qual faziam parte Ericson Pires e o próprio Daniel Castanheira) – foi como se me visse pelo avesso. Eu estava ali, minha turma, vi várias dessas obras sendo criadas, executadas. Zoei muito no *Fumacê do Descarrego* – obra-performance coletiva idealizada por Vogler (um caminhão que roda pela cidade no carnaval com um gigantesco defumador, e com uma malta de foliões eufóricos e embriagados sobre ele) –, ajudei a produzir o lançamento do documentário *Atrocidades Maravilhosas*, sobre a ação do grupo, que teve sua estréia no Cine Odeon junto com meu *Porr Gentileza*, numa sessão com quase mil espectadores na sala.

Ver cenas e imagens que me constituem, por proximidade e afinidade, mas também por identificação, por parceria estética e política, numa sala do imponente Collège International de Philosophie, num evento acadêmico internacional, aquilo me fortaleceu. E me fez ver um avesso, um contracampo: a minha matéria de trabalho, que é o grupo que eu constituí e que me constituiu, tem sua relevância na história da cultura carioca, na cultura brasileira. E eu, aqui no papel de pensador da cena, de narrador dessa história, fiz parte dela, a vivi e ainda a vivo. Desse imbricamento, dessa trama, dessa confusão entre o que realiza e o que reflete sobre o realizado, sobre o que relata e o sobre o que protagoniza o relato, daí brota minha tese.

Comecei mencionando a data do último escrito no caderno de tese porque quase dois meses se passaram sem que o trabalho tenha avançado significativamente, ao menos no que diz respeito à escrita. O processo extraordinário que irrompeu no Brasil, e de maneira especialmente feroz no Rio de Janeiro, perturbou muito meu ritmo de trabalho. Não apenas isso; mexeu com meu estado de espírito, como se eu estivesse presente nas ruas, vivendo as manifestações. Pior: como se meu corpo estivesse num espaço e minha atenção noutra, e dessa cisão adviesse angústia, euforia, força desorganizada. Algo semelhante se passou comigo na época do 11 de setembro americano. Fiquei três dias sem dormir, e quase duas semanas num estado alteradíssimo de espírito, numa inquietação que por vezes se transformava em euforia, noutras vezes em angústia. Cursava o mestrado na época, e não achava possível que os professores das disciplinas que eu seguia falassem de outra coisa. Aquele evento era tão maior e mais significativo que tudo que estudávamos, tão mais urgente, mais desafiador e impositivo, que pensar sobre qualquer outra coisa me soava sem sentido.

A que lugar nos levarão essas manifestações? A que ponto chegará o confronto entre a população mobilizada e as forças de repressão do estado, que agem com violência desmedida? O governador baixou um decreto que praticamente reconhece um “estado de exceção”, e institui uma “Comissão Especial de Investigação de Atos de Vandalismo em Manifestações Públicas – CEIV”, que juristas sérios como Tércio Lins e Silva já consideraram inconstitucional.

O último conflito foi essa semana, em torno do evento da chegada do Papa Francisco ao Rio. Outra manifestação convocada para protestar contra o

governador, contra a truculência policial, e o confronto no final foi provocado por policiais à paisana infiltrados no meio dos manifestantes. Um destes atirou um coquetel molotov nas forças policiais, que “reagiram” violentamente. Um manifestante foi culpado, perseguido, eletrocutado até perder os sentidos e depois preso. Um policial militar abriu a cabeça de um fotógrafo japonês da agência France-Press com um golpe de cassetete, e a polícia e a TV Globo atribuíram o ferimento a um coquetel molotov lançado pelos manifestantes. Mais tarde o próprio fotógrafo, Yasuyoshi Chiba, relatou o episódio, reiterando a responsabilidade da agressão a um policial militar, que o atingiu após ele ter se identificado como imprensa.

Não por estar imerso numa revisão da significação da atuação do Boato, mas é inevitável relacionar a postura política do coletivo com os acontecimentos das últimas semanas no Brasil. Mesmo sem saber aonde nos levarão as manifestações, vislumbro nelas a realização do nosso projeto, um levante popular, a participação efetiva do cidadão nas decisões do poder público, a ocupação do espaço público, o anseio por justiça social, por democracia real, por liberdade e paz. Seria esse *o povo que ainda não existe* de Deleuze?

*O escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afeto das afecções, a sensação da opinião —visando, esperamos, esse povo que ainda não existe. (...) ...é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons acordes novos, paisagens plásticas ou melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens —o que constitui o tom, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlaces, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra.<sup>63</sup>*

<sup>63</sup> DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* São Paulo: ed. 34, 1992, pp. 228-229.

### 37. Movimentos

*Unidade, dinamismo, seriedade e alegria contagiante.*

Mao Tsé-Tung

Movimento indistinto. Intervenção. Energia posta em circulação. Sair de seu lugar. Deslocar-se. Afetar a cidade, afetar os corpos que a habitam, que a constituem. Poesia no Metrô. (*Pô, Ética*, 1988, RJ). Poesia falada em hospitais psiquiátricos. Performances e shows em centros comerciais. Numa esquina de Copacabana. Numa laje de Santa Teresa. Um bloco de carnaval sobre um caminhão que circula de Laranjeiras ao Arpoador (*Fumacê do Descarrego*, Alexandre Vogler, coletivo RRRADIAL, desde 2006). Um bloco de sujos que caminha à meia-noite no calçadão da Avenida Atlântica, da República do Peru à Bolívar, empurrando um carrinho de supermercado com um sistema de som que toca música eletrônica experimental. (*Charanga 3D*, projeto de Kassim e cia).

Essa imensa demanda pela qual a população – o que é “população”? de quem se trata? – ocupa hoje as ruas, uma imensa demanda pela realização de desejos diversos, sobretudo o de participar das decisões do poder público, o de uma prática democrática não apenas retórica, formal e distante do cidadão, essa demanda vem de antes, vem de há muito. A Tropicália gritava isso, talvez de maneira relativamente mais organizada (politicamente) que as gerações seguintes. O BRock gritava isso, nas vozes de Renato Russo, Cazuzza, Evandro Mesquita, Herbert Vianna, Lobão e, de maneira mais aguda, nas diversas vozes dos Titãs. Não nos enganemos, não percamos de vista as conquistas, os avanços. Sobre os ombros de quem falamos? Chico Science e Nação Zumbi, Mundo Livre S. A. eram as pontas de um movimento fortíssimo que se passou nos anos 90. Do lá de cá, no Rio, eram O Rappa, Planet Hemp, Boato, Acorda Bamba, Farofa Carioca. Havia outros em São Paulo, no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais. As práticas eram semelhantes. Os discursos ecoavam uns nos outros, se espelhavam, se

espalhavam, se reconheciam. “*Um passo à frente e você já não está mais no mesmo lugar*”.<sup>64</sup>

Que nós assistamos, estejamos onde estivermos, às multidões tomarem as ruas, clamando por seus direitos, gritando por suas demandas e questões, protestando, não se intimidando com a absurda violência da repressão policial, é uma questão de tempo. O tempo é agora. Assistir a tudo isso não nos deve surpreender. Porque essa era uma demanda nossa, a nossa própria mobilização, a não acomodação, a circulação pela cidade, o fim da delimitação das fronteiras entre espaços nobres e pobres do município. O fim da violência das torturas, assassinatos e desaparecimento, praticados sistematicamente contra os pobres no Rio de Janeiro, no Brasil.

Obviamente, se pensarmos na música em relação à poesia performatizada, o alcance daquelas vozes era mais extenso, circulava muito mais. Não digo que essas tendências todas ainda preconizassem uma revolução redentora; creio muito mais que na própria prática cotidiana, em suas composições, em suas gravações, em seus concertos, essas e outras bandas – e grupos de poetas, de artistas plásticos, grupos de teatro, realizadores de cinema – estavam realizando, numa dose homeopática, dose de vacina, trabalhando na superestrutura, no simbólico, o que as multidões estão fazendo hoje.

Evidente que o papel das novas mídias é importantíssimo nesse quadro. A revolução possível já está em curso, é a revolução digital. O virtual dando parâmetros ao real. Os grandes monopólios, ainda que lentamente, flexibilizando-se. A transformação da indústria fonográfica é exemplo cabal deste processo. Não tenho idéia de onde essa onda de mudanças irá chegar. Mas certamente é num lugar diferente deste que estamos, que por sinal já é bastante distinto daquele em que estávamos naquela época. “*Um passo à frente e você já não está mais no mesmo lugar*”.

---

<sup>64</sup> Verso de *Da lama ao caos*, do CD de Chico Science & Nação Zumbi, 1994.

**38. Janelas 2****BANDEIRA**

**VERDE, AMARELO, VERMELHO**

**ÁFRICA INCORPORADA**

**ÁSIA CONTIDA**

**SUDAMÉRICA**

**TRÊS ESTRELAS:**

**TRÍADE, TRINDADE**

**PÁTRIA É O TRI**

**MÚSICA, ALITERAÇÃO**

**DO PAÍS QUE VIRÁ**

**UM TALHO DE PANO A MAIS**

**E ESTAMOS AQUI**

**NA BRISA DO BRASIL**

**E DO BRIZOLA**

**REDÔNGULO**

**HALO VELHO  
DE SANTA NHINHINHA**

**ENFERRUJADO  
PELO HÁLITO  
DO MARUJO**

**AURÉOLA  
APOSENTADA**

**TRIÂNGULO  
DO SOM  
DA QUADRATURA DO CÍRCULO**

**BERRANTE**

**CORNETA RURAL  
RECONTEXTUALIZADA  
NA METRÓPOLE**

**TROMBETA QUE SOA  
CHAMADO, CONVOCAÇÃO**

**TROMPETE TOSCO  
CONFECCIONADO NO CORNO**

**TUA VOZ VEM DO OSSO:  
BOATO**

**ATABAQUE**

**BATE ATABAQUE  
COURO DA CABRA  
GRITO DE VOZ ANCESTRAL**

**BATE ATABAQUE  
ALERTA, ALARME  
A TRIBO CONVOCA GERAL**

**BATE ATABAQUE  
SOM DO BOATO  
DE GUERRA, DE CARNAVAL**

### 39. Conceitos

*As pessoas ainda pedem definições, mas agora é tranquilo que nada pode ser definido.  
Muito menos a arte, seus propósitos etc.*

John Cage

Além da teoria do Polvo, articulação de conceitos sobre a qual o coletivo construiu sua identidade, pensamento através do qual o grupo passou a se reconhecer, criar relações e ritos – como promover domingões com arroz de polvo, canibalismo simbólico – o Boato construiu vários conceitos-chave durante seus onze anos de trabalho.

Interessante o processo de construção destes conceitos, o modo orgânico pelo qual se formaram. Orgânico não no sentido de espontâneo, embora não seria errado enxergar assim o processo. Mas houve esforço de produção de pensamento, de elaboração de associações, analogias, metáforas, fábulas, histórias, nas quais pudéssemos nos reconhecer sob certos aspectos, e através das quais seria possível exprimir outros sentidos contidos no ser Boato.<sup>65</sup>

No caso da teoria do Polvo, o processo foi peculiar. Nos primeiros momentos da caminhada do Boato, Cabelo concebeu a teoria e a apresentou ao grupo. Talvez tivéssemos um ano de trabalho, quiçá um pouco mais. Ele a elaborou em forma de diagrama, algo entre poema ilustrado e história (s)em quadrinhos, que mostrava o passo-a-passo dos tentáculos.<sup>66</sup> Cada um dos integrantes era representado mais como uma minhoca que um tentáculo. Cada um num desenho, numa postura diferente, cuidando de sua atividade, espalhados pela área da folha de papel. Uma frase para cada desenho. Sucinta, a descrição da atividade do tentáculo: “Montanha tocando violão”, por exemplo. “Dado dando

---

<sup>65</sup> Impossível deixar de enxergar este trabalho como um aprofundamento desse movimento, ainda que de maneira muito mais solitária, sem o embate constante com a inteligência e intuição de cada um do coletivo – embora eu procure utilizar parâmetros semelhantes. Esta tese não seria realizada sem a contribuição dos outros integrantes, mas não é um trabalho coletivo. Sem dúvida seria muito mais completa e abrangente se fosse produzida pelo Boato – mas não seria este trabalho.

<sup>66</sup> Documento ainda não localizado.

aula de teatro”. E outras, relacionando atividades desenvolvidas por cada um fora do coletivo. Depois, o movimento de confluência dos vermes-tentáculos. Caminhavam para o mesmo lugar. Postavam-se em roda. Do encontro se formava o Polvo, o tentáculo que faltava, o oitavo e o todo, conjunto que é mais que a soma das partes.

Foi grande o impacto do encontro com um pensamento elaborado sobre algo que apenas se iniciava. Não foi imediata a compreensão, levou tempo, foi construída. Progressivamente, a assimilação da teoria foi gerando idéias e *insights*. Vários foram aproveitados na construção do conceito e contribuíram para a composição da teoria. A produção de imagens e textos em torno da idéia e do próprio animal foi até o disco (1998), resultando nas fotos do encarte. A primeira imagem de uma pessoa com tentáculos de polvo como *dreadlocks* foi desenhada por mim, creio que veio de um sonho. Mas pode ter sido só uma idéia. Associações incluindo polvos eram frequentes. O estudo, mesmo superficial, sobre a ordem dos cefalópodes, revelou várias características que ajudaram o grupo a criar outras analogias.

O polvo tem três corações.<sup>67</sup> Um sistema de memória que tanto pode armazenar memórias recentes quanto remotas. Criaturas sem esqueleto (interno ou externo), tem grande flexibilidade de comportamento e são extremamente inteligentes, mais que qualquer outro invertebrado. Há relatos científicos de polvos que aprendem através da observação; podem ser treinados para distinguir entre diferentes formas e padrões. Atravessam frinchas estreitíssimas, maleáveis ao extremo. Capazes de utilizar ferramentas. Lançam tinta se ameaçados, nuvem negra que atrapalha os sentidos de visão e olfato do predador. (Desta tinta, o nanquim). São capazes de se camuflar, mudando de cor e mimetizando a superfície sobre a qual se encontram. A habilidade mecânica e o tato dos polvos são sofisticados. Suas ventosas são dotadas de células sensíveis, o que os permite sentir o sabor da superfície que tocam.<sup>68</sup>

Alguns textos do Boato encontrados pela pesquisa abordam a temática do polvo. O mais longo tem tom de manifesto e é assinado por Boato, mas nitidamente redigido por Justo. Trabalha com conceitos místicos, e retrata o

---

<sup>67</sup> Penso em Pelé – mas o Polvo é Garrincha.

<sup>68</sup> O mito havaiano da criação conta que o universo atual é somente o último de uma série, e teria se originado, em fases, das ruínas do anterior. Nessa narrativa, o polvo seria o único remanescente do universo precedente. (Wikipedia)

coletivo como “polvo guerreiro”. Quando nomeia o inimigo, tropeça na ignorância (na apropriação indevida, ou na licença poética forçada) e o chama de “exu”. Foi esse o texto que nos fez levar carão de Urian, com razão. Reproduzo aqui o primeiro parágrafo:

*O polvo não é somente um organismo. A sua força não está restrita ao poder da expansão dos tentáculos no campo físico. O polvo é acima de tudo um ser que concentra luz. Um ser místico de sete faces com possibilidades de atuação no campo astral. Os sete tentáculos unidos dão ao polvo o oitavo tentáculo, que é a presença divina. O oitavo é o mais forte dos braços, embora seja invisível aos olhos nus. O oitavo é todos os outros, é a união com os outros polvos e com todos os povos. Com este membro, o octópode se torna real e adquire vida. Está formado, então, o ser vivo capaz de realizar arte de forma poderosa, transpassando as barreiras sociais e astrais que se conglomeram na inércia do consumo e da pequenez de espírito.<sup>69</sup>*

Justo fazia certa leitura espiritual do nosso movimento. O desenvolvimento do texto define o inimigo, os “espíritos trincados”, “exus” que irão se tornar obstáculos e opor um muro “a qualquer pessoa que faça as coisas de coração”. Retrata o Boato como um coletivo de quixotes que não venderam a alma e que seguirão na luta contra os moinhos de vento da pequenez de espírito. Luta do bem contra o mal, em suma. Os últimos parágrafos mapeiam a luta, designando os que lutam do lado correto, e afinal a tensão é resolvida pelo Boato:

*Os lutadores solitários (os de alma guerreira) quase sempre se cansarão fácil. Gênios como Noel Rosa, Castro Alves, Jim Morrison, continuarão morrendo no auge da luta, já exaustos de se chocarem bravamente de cabeça e coração contra o muro. Já os caramujos, lagartixas e pererecas – como Manoel de Barros, Cora Coralina e os mestres orientais – desenvolverão belamente o caminho do coração andando pelo muro com simplicidade. Chegando muito longe, mas abrindo brechas muito pequenas para quem não seja molusco ou anfíbio passar.*

<sup>69</sup> *O Polvo Guerreiro*, texto assinado “boato”, provavelmente de 1994. Reproduzido na íntegra no anexo da tese.

*Surge então o polvo: ao mesmo tempo guerreiro e pegajoso. Penetrando no Inconsciente da massa de dentro e de fora do muro. Abrindo brechas maiores. Gingando. Escorregando. Saindo ileso. A quem está em cima do muro o polvo conclama: Sai de cima do muro! Aos exus (todos) e ao povo adverte: Saáaeêê!!! Queremos saúde e tomada de posição. Declaramos guerra. Invocamos para isso a proteção dos santos guerreiros, em especial o santo irmão Jorge, e jogamos com a suavidade do caramujo. Essa luta garantimos: a gente não perde! – Quando muito empata. Mas o que importa é o futebol arte. E vamos nos divertir a valer! Ah, se vamos....*

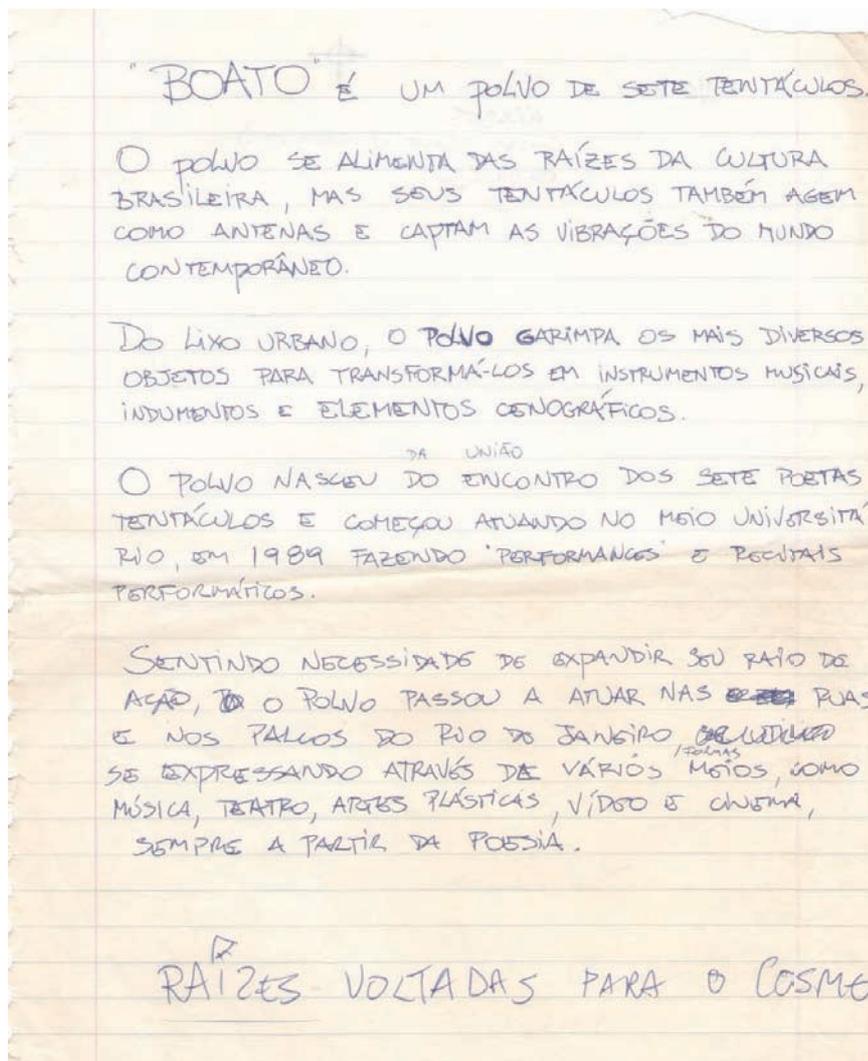
Quatro rápidos comentários:

1. Comentário onomástico. O texto, no penúltimo parágrafo, cita nomes de artistas, distribuindo-os em dois times: o primeiro, dos “lutadores solitários”, forma com Noel Rosa, Castro Alves e Jim Morrison (surpreendente ataque); o segundo, dos “caramujos, lagartixas e pererecas”, entra com Manoel de Barros, Cora Coralina e os mestres orientais. Aí fica nítida a parcialidade do futebol. Se é do meu time, certa complacência. Que divisão é essa, que grupos são esses? Relendo agora, discordância frontal. Não creio que Noel tenha cansado. Muito menos Castro Alves. O texto deriva por elucubrações fantasiosas, fabulares. O que, dentro do projeto do Boato, se compreende, se justifica. Faz sentido. Embora tenha sido esta complacência que nos permitiu o equívoco de chamar exu de inimigo.
2. Comedimento, modéstia, imparcialidade não foram convidados para a partida.<sup>70</sup> Juntos, temos a companhia da presença divina, somos capazes de unirmo-nos com outros polvos e todos os povos. E formamos um ser vivo que realiza arte de forma poderosa, capaz de transpassar barreiras sociais e astrais. Perdoem, não somos fracos. Protejam-nos dos fracos.
3. Confissão. Sim, compartilhávamos de uma crença nisto tudo. Com deboche, sem fundamentalismo. Sabíamos que a “pulsão mística” era um componente importante no Boato. Combustível de nossa carroça. Nos comunicávamos pela lua.

<sup>70</sup> Lembro da piada-paradoxo de Cabelo: “*Eu sou muito modesto. Modestíssimo. A pessoa mais modesta do mundo!*”

4. “Vamos nos divertir a valer” era um grito de guerra do Boato. Antes de cada apresentação, esse ritual era rigoroso, fazíamos a roda, a corrente. Abraçados, em concentração, emitíamos sons e terminávamos, invariavelmente, com a frase “vamos nos divertir a valer!” (Há um componente hedonista no Boato, suponho. E, na mesma medida, um cínico).

Outro texto que utiliza a imagem do polvo, um manuscrito sem assinatura, tem caráter mais objetivo, mais próximo do release, do texto de divulgação. Suponho que seja o rascunho do *off* do *videobook*. A letra no manuscrito é minha, embora creio que a redação tenha sido coletiva. Talvez eu tenha feito a versão final, não lembro.



As “raízes da cultura brasileira” de que o polvo se alimenta poderiam ser mandioca e inhame. Neste momento, a influência das *Brazilian roots* estava fortíssima no Boato. Ouvíamos muito os discos compactos de folclore da Funarte, excelente coleção.<sup>71</sup> Tínhamos identificação profunda com aquelas manifestações, nos reconhecíamos ali. Se de fato esse texto for mesmo o rascunho do *off* do *videobook*, ele fazia parte de um projeto de exportação do Boato. Encontrei minha correspondência com uma artista inglesa, Tamara Tracz, que vira o Polvo em ação no Rio e ficara empolgada com a idéia de levá-lo para Inglaterra. Por isso o *videobook* inclui um depoimento de Ronald Biggs sobre o Boato, em inglês. (O que, pensando hoje, talvez tenha tido forte efeito contrário, de anti-propaganda, junto às instituições inglesas). O texto deve ser de 92. Havia uma conversa, na época, de antena e raiz. A uma pergunta que faziam, “*você é antena ou raiz?*”, Cabelo respondeu assim (pelo Boato): “*raízes voltadas para o cosmos*”. Terá o Mangue ouvido essa definição na época? Sabemos que as raízes aeradas são características de espécies do mangue. E nosso mangue carioca tem história.

O garimpo do Boato, mencionado no texto, é parte relevante a destacar. Procedimento comum a todos os integrantes, o ato de catar coisas na rua, nos monturos, nas caçambas, rendeu inúmeros objetos e figurinos ao coletivo. A *Máquina de Fazer Perguntas* é o ícone máximo, relíquia maior deste garimpo. Roda de metal sustentada sobre um eixo, tem uma manivela que a faz girar, e um bico que sai de dentro da roda, como uma parabólica. Ninguém jamais conseguiu entender de onde vem, para quê serve. E todos que a vêem, indagam sobre ele. Daí seu nome, *Máquina de Fazer Perguntas*. Quando é girada, emite um som lindo, rústico, como o de um carro de boi. Ela abre e fecha o filme do Boato, bem como o CD.

Não lembro do episódio de sua aparição. Creio que foi encontrada por Cabelo. Ele era quase compulsivo. Examinava os entulhos. Catava cacarecos. Todos nós o fazíamos. Mas ele trazia blocos de asfalto para o apartamento (utilizou-os em obras – uma delas se vê no filme). Montanha um dia levou uma velha tábua de passar encontrada na calçada. Fragmentos de aparelhos inúteis. Antigos *posters* descartados. Trastes. O *Inutilizador*. O *Detector de Jesus*. Catrevagem que se acumulava no terraço da Sousa Lima. Em 2013, no primeiro

---

<sup>71</sup> Compilação da Funarte de música tradicional popular brasileira. Manifestações como o Torém, Coco, Calango, e inúmeras outras.

domingão do Boato em muitos anos, realizado entre minha casa e a cachoeira do Horto, ganhei (de Samuel e Justo) uma bela placa de metal da Brastemp. Está em minha estante.

Do nome “boato”, substantivo que escolhemos para nomear o grupo, foi extraído um conceito logo no princípio. Justo conta, em sua entrevista, que quando pensou a palavra “boato” como possível nome para o coletivo, criou também o conceito, que serviria para defender a proposta, embora sua lista tivesse cerca de dez outros nomes (Cabelo contou, na entrevista, que tinha o papel com a lista original até algum tempo atrás).

O conceito era sintetizado numa fórmula: BOCA + ATO = BOATO. Esta fórmula, mais estrita, tinha uma variação recorrente que acabou ganhando voz e suplantando a primeira (por seu ritmo, talvez): BOCA – ATO – POESIA – BOATO

Poesia aqui funcionava como a operação que multiplicava “boca” por “ato” e que resultava em Boato. Mais de uma vez invadimos a cena falando esta espécie de pregão. Foi Justo também que entronizou o ALEATÓRIO. Justo e Montanha. Esse conceito foi se espalhando aos poucos, até virar uma praga. Invadiu nosso léxico de tal maneira que de cada dez frases que falávamos, sete continham a palavra. Compusemos uma música cuja letra continha apenas este vocábulo. O aleatório tomou conta. As pessoas próximas não suportavam mais. Acabaram assumindo o termo como expressão idiomática, o que de certo modo as filiava ao Polvo. No grupo, virou interjeição. Palavra-curinga. Tanto a martelamos que aleatório se tornou gíria do momento, ao menos num pequeno circuito. Foi o Boato que a espalhou.

O aleatório se vincula, conceitualmente, ao pensamento de John Cage. Basta um correr de olhos pelas páginas de *De segunda a um ano* para constatar o quanto o princípio do acaso era levado a sério por ele. O livro é uma compilação de conferências, palestras, textos encomendados por revistas ou editoras, cartas, proposições sobre artistas (Duchamp, Miró, Jasper Johns, entre outros), fragmentos de diário, anedotas diversas. A própria composição de alguns textos obedece a regras pré-estabelecidas, arbitrárias, muitas delas incorporando o acaso. Cage utiliza o método de gerar hexagramas do I Ching, por exemplo, para compor alguns dos textos do livro. Define o número de palavras de um texto, o número de frases, de fragmentos. Pode incluir, numa conferência sobre música, diálogos com

sua mãe, histórias sobre mestres zen, anedotas, passagens sobre cogumelos – duas de suas maiores paixões, *music and mushrooms*, são palavras vizinhas no dicionário (inglês).

O texto intitulado *Diário: como melhorar o mundo (você só tornará as coisas piores)* redigido em fragmentos, obedece também a certas proposições. Cage explica, em nota que antecede o texto: “É um mosaico de idéias, proposições, palavras e histórias. É também um diário. Para cada dia, a partir de operações ao acaso, determinei quantas partes do mosaico escreveria e quantas palavras haveria em cada uma. O número de palavras por dia deveria ser igual ou superior a cem, ao fim da última proposição.”<sup>72</sup>

O texto é impresso em diferentes tipologias, e segue a diagramação estabelecida pelo autor, o que proporciona espaços vazios na página, e faz a mancha gráfica assemelhar-se à poesia. Os fragmentos podem conter sub-fragmentos (proposições), cada um escrito num tipo. Foram utilizadas doze diferentes tipologias, advindas de uma IBM Selectric (conforme explicação da nota supracitada). Os fragmentos são numerados com algarismos romanos, de I a XXIX. Uma linha tracejada demarca o fim do texto, e abaixo da linha uma coleção de oito pequenos fragmentos. São frases, pensamentos, historietas. A última delas reproduzo aqui:

*“Elizabeth, está um lindo dia. Vamos dar um passeio. Talvez encontremos alguns cogumelos. Se encontrarmos, nós os colhemos e comemos.” Betsy Zogbaum perguntou a Marian Powys Grey se ela conhecia a diferença entre os bons cogumelos e os venenosos. “Creio que sim. Mas imagine, querida, como a vida seria chata sem uma certa incerteza”.*<sup>73</sup>

Este trecho dá idéia da liberdade absoluta do livro. Absoluta não; mediada por princípios determinados, ao acaso ou não, pré-estabelecidos ou não, mas conscientes, escolhidos. Mesmo que não propriamente pelo autor. Augusto de Campos, que fez a revisão da tradução de Rogério Duprat e escreveu os prefácios da primeira e da segunda edição, sintetiza a importância do princípio do acaso para o americano:

<sup>72</sup> CAGE, 2013, pág. 3.

<sup>73</sup> Id., *ibid.*, p. 20.

*o acaso é também (segundo cage)  
uma forma de disciplina do ego  
para libertar-nos de nossos gostos e preferências  
permitindo-nos experimentar coisas de que não gostamos  
e mudar nossa mente<sup>74</sup>*

Esta talvez tenha sido, no Boato, a utilização mais incisiva do acaso. Se um autor preza o apego à obra, o rigor de sua composição, lhe será impossível adotar o acaso, o componente aleatório, como princípio de criação, mesmo como influência. Porque muito provavelmente o acaso contribuirá com elementos que estarão em desacordo com sua preferência, com seu gosto, que desafinarão o “coro dos contentes” da sua voz autoral. A disciplina consiste em aceitá-los, contemplá-los dentro da obra como se tivessem sido racionalmente escolhidos, através de um princípio lógico, seja de nexos ou de sentido. Ou simplesmente em deixá-los ali e ir tomar um açaí.

A palavra aleatório, em procedimento recorrente do Boato, era abreviada, quebrada ao meio, e resultava no prefixo ALEA. Este imediatamente remetia à suposta frase proferida por Júlio César à beira do Rubicão: *alea jacta est*. A sorte está lançada. Aliás, *alea* é sorte por extensão; seu significado literal em latim é *dado de jogar*. Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Conexões, linhas, colagens, montagens: assim navegava a carroça aérea do Boato.

*marcel duchamp aprendeu  
e eu também  
através da filosofia indiana  
que algumas vezes você usa o acaso  
e outras, não.  
os cogumelos são uma dessas ocasiões  
em que você não pode usar o acaso  
porque você corre o risco de se matar.*

Sobre o conceito de ralo já discorri um pouco no texto “*movimentos de formação 2*”. Porém convém precisar: *ralo* tornou-se um conceito central no processo do Boato. A origem do termo é simples: costumávamos nos sentar em roda em torno do ralo. Não que fôssemos atraídos pelo ralo, mas o acaso fez com que ele fosse instalado no centro do espaço do terraço. Espontaneamente,

<sup>74</sup> CAMPOS, Augusto, in *Cage: Chance: Change*, prefácio à primeira edição de *De segunda a um ano*, mantida na nova edição.

sentávamos em torno do ralo. A área deste lado do terraço era reduzida, o espaço que havia era mesmo em volta do ralo. Com o tempo fomos brincando com esse fato, elaborando pensamento sobre aquilo. E o ralo se tornou um conceito, palavra que descrevia uma situação, uma atitude. Momento de concentração. Pausa para baixar a poeira. Podia ter o sentido da criação ou não. Podia ser um ralo prático, discussão de estratégia, planejamento. Podia ser conversa para solucionar questões internas, desavenças, desacordos.

O dicionário oferece um sinônimo que ilumina sentidos do nosso “ralo”: *crivo*. Talvez o ralo fosse exatamente isso, para o Boato: funcionava como crivo. Lançávamos sobre o ralo todas as idéias mais delirantes, fragmentos, palavras, sons, movimentos. Muitas vozes simultâneas, excitação, eletricidade. Papel e caneta sempre por perto, para registrar os rastros do pensamento. Depois, sentados ali em roda, deixávamos decantar o turbilhão. Consultávamos nossas anotações, vestígios de um roteiro iam surgindo. De uma cena, de canção. Imagens, palavras, desenhos, versos. O processo posterior consistia em se articular o material decantado. O que passava pelo crivo do ralo, ficava. Seria matéria-prima para nova performance, cena, canção.

Mencionei o processo criativo da performance *Beduínos Cariocas*, todo desenvolvido em torno do ralo. O orifício funcionava como um eixo, um ponto para o qual sempre retornávamos, ainda que fossemos ao Egito, ao Saara, ao Oriente Médio. O ralo era o chão. O concreto, o pragmático. Que, por ser vazado, se comunicava com outras instâncias menos sólidas.

## 40. Transcrição F – Tentáculos: MONTANHA

### I

*AVP. André Vinícius Pessoa. Ao que me consta, o Vinícius em homenagem ao poeta. No Boato, André Montanha. Ou simplesmente Montanha. Antes ele tinha vários apelidos: Formiga, Pig... Mas Montanha ficou. Ele é baixo. Esse apelido, que parece ser apenas uma ironia, não é. Revela muito mais da pessoa, do temperamento do André do que possamos imaginar. Creio que, inclusive, muito mais do que ele pode imaginar. Ou então, ele sabe muito bem disso e, por isso mesmo, renega o apelido. Não se chama mais Montanha, nem permite que o chamem de Montanha. André Pessoa, é o seu nome hoje. Quer dizer, ele tem Vinícius e tem Pessoa, como escapar da sina da poesia?*

### II

*Ele é baixo, tem cabelo encaracolado, magro e forte. Também de Copacabana, também da praia, do surfe, do futebol de areia. Creio que mais do futebol do que do surfe. Ele se chama André Vinícius Pessoa, e morava no edifício Camões. (O Boato gosta de ler as coisas pelos acasos, pelos sinais do acaso.) Na rua Domingos Ferreira, um prédio grande, perto do edifício Master. Uma personalidade muito forte, e nada fácil também. Idiossincrasia é o seu nome, Montanha. Mas é por trás da floresta da idiossincrasia que a gente enxerga toda a plenitude da tua poesia, da tua generosidade, da tua afetividade, do teu afeto. [pausa] André me prometeu a monografia que [pigarro] escreveu, quando da sua graduação, sobre o Boato. Ele até agora, às vésperas do fechamento desta tese, não me mandou. Porém abriu seu baú, seu acervo, seu arquivo, e me enviou uma quantidade de fotos, de matérias, de cartazes, que realmente foi assim um choque. O choque principalmente se deu pelo fato de eu me deparar com imagens de cenas que eu descrevi nesta tese. E essa defasagem imensa entre a imagem*

*documental, a imagem real, e a imagem que habita minha memória e que eu tratei de passar para o papel, a imagem que se tornou narrativa, me parece bastante distinta da imagem fotográfica. Porém creio que para você, leitor da tese, quando observar uma das fotos da Expoesia, que foi a exposição que deu origem ao Boato, creio que você não vai se chocar. Não vai te parecer tão diferente da descrição que eu fiz. [pausa] Fotos que eu não me lembro de sequer conhecer, dos ensaios dos árabes... Quer dizer, uma coisa muito fácil de eu conseguir, que era do acervo de um dos integrantes do Boato, só me chegou agora, na reta final, o que me faz ver que esse trabalho segue, em processo, em progresso. Há muito, muito mais a se levantar e a contribuir para essa história.*

### III

*O André é um sujeito musical, ligado em música desde o princípio do Boato, eu já o conheci como essa pessoa que toca guitarra, que toca violão. Na primeira grande performance que o Boato fez, importante para gente, que foi o Terça Poética, na Faculdade da Cidade, o André tocou guitarra.<sup>75</sup> Então numa performance de poesia, numa performance de sete poetas, do grupo Boato, com um sujeito tocando guitarra no meio. Isso eu me lembro bem, ele fazia uma levada na guitarra [canta a levada] tchangan, quitchangan quitchandandan, quitchangan, quitchandandan, quitchangan quitchandandan! E vinha o breque. E o poeta falava. Terminou o poema, volta a levada. [canta] tchangan... Se eu não me engano, eram oito compassos, e poema. Se eu não me engano. Talvez fossem quatro. O fato é que essa musicalidade dele fez com que, por exemplo, ele me dissesse, surpreendentemente, em depoimento, que talvez a maior influência literária dele vinha da música. Das letras das canções. Isso é uma questão também que eu abordei pouco, neste trabalho: o quanto nós todos, do Boato, e creio que nossa geração também, fomos muito influenciados, literariamente, pela canção popular, pela letra de canção, pela música popular brasileira. Mas também pelo rock, pelos Beatles, Mutantes... E rock Brasil, com Legião Urbana, Cazuza, Titãs, isso tudo está na região da influência literária. Bom, a Fernanda*

---

<sup>75</sup> Nesse caso, guitarra a serviço da cena. Anos depois, na banda, quem mandava era a música.

Medeiros já apontava isso no *Chacal*, na geração da Nuvem Cigana. Evidentemente aqueles caras são influenciados por rock, tanto quanto... *Chacal* é influenciado tanto por Oswald quanto por Rolling Stones. Inclusive creio que bem mais por Rolling Stones. O Oswald para ele oferece o ovo de Colombo: como botar o ovo em pé. Mas o Rolling Stones oferece o conteúdo, oferece a vibe, a onda, o estado, principalmente. O estado de espírito. A Fernanda fala disso muito bem, melhor que eu, não preciso me estender sobre isso.<sup>76</sup> Porém o fato do André ter apontado isso em sua influência me surpreendeu. Me surpreendeu porque o André era o cara que trazia para o Boato pérolas da literatura brasileira, clássicos como Cruz e Souza, um Gregório de Matos espetacular – que, pensando agora, e antes já pensei várias vezes sobre isso, era um dos momentos-auge do Boato, o Montanha falando Gregório de Matos. “Neste mundo, é mais rico o que mais rapa / quem mais limpo se faz, tem mais carepa”<sup>77</sup>. Bom, o poema é maravilhoso, um soneto do Gregório de Matos, soneto genial. E a fala do André, o jeito que ele apresentava esse poema dentro do Boato, é uma potência de atualização de tal maneira que o poema é absolutamente contemporâneo, atual, vivo. “Quem dinheiro tiver, pode ser Papa/ A flor baixa se inculca por tulipa/ Bengala hoje na mão, ontem garlopa” [espirro fortíssimo. outro.] Só um poeta poderia ter aquela compreensão daquele poema, e apresentá-lo daquela maneira.<sup>78</sup> [inspiração forte, outro espirro] O poema tem um vocabulário sofisticado, rico, de época, mas comunica de uma maneira plena. Então o André era o cara que pinçava o poema de um Gregório de Matos, pinçava um poema do Cruz e Souza... Também era um momento alto do Boato, o André falando “O grande assinalado”<sup>79</sup>, soneto de Cruz e Sousa. Esse eu sei, inteiro. [fala o poema]

*Tu és o louco da imortal loucura,  
O louco da loucura mais suprema.  
A Terra é sempre a tua negra algema,  
Prende-te nela a extrema Desventura.*

*Mas essa mesma algema de amargura,  
Mas essa mesma Desventura extrema  
Faz que tu' alma suplicando gema  
E rebente em estrelas de ternura.*

<sup>76</sup> Em sua dissertação, em sua tese, em artigos, e no livro *Chacal*. Ver bibliografia.

<sup>77</sup> O soneto, na íntegra, no anexo.

<sup>78</sup> *Les poètes sont ceux pour qui la poésie des autres existe.* MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie.*

<sup>79</sup> O título do poema é “O assinalado”.

*Tu és o Poeta, o grande Assinalado  
Que povoas o mundo despovoado,  
De belezas eternas, pouco a pouco...*

*Na Natureza prodigiosa e rica  
Toda a audácia dos nervos justifica  
Os teus espasmos imortais de louco!*

#### IV

*Na verdade, não é surpreendente que a influência, que o André aponte como influência a música, a canção. Acredito que simplesmente ele teve mais acuidade na identificação de suas influências. Porque eu tenho que ser honesto comigo mesmo e pensar que, talvez, a minha influência talvez também seja assim. A minha influência literária, a minha influência poética, venha predominantemente da canção. Embora tenha o Augusto dos Anjos, que foi um marco para mim. Embora tenha Oswald de Andrade, os modernistas, e Manuel Bandeira de maneira muito forte. Fernando Pessoa, Drummond, Vinícius de Moraes... Esses poetas que todo mundo lê, e que são foda mesmo, não há como escapar deles. Mas a relação com a música, com a canção [suspiro] talvez seja essa a filigrana que eu buscava. Talvez seja esse o pulo do gato, talvez seja esse o mistério que eu procuro desvelar há um bom tempo. Que é o que destaca o que eu chamo de poesia falada da poesia oral tão bem estabelecida pelo Zumthor nos livros dele. Talvez seja só isso, a poesia que é produzida por poetas com uma ligação mais forte com a música popular. Que tenham tido seu impulso de escrever através da música. A música popular de massa, a música popular midiaticizada, como ele diz. O que de fato me surpreendeu e encantou foi quando eu entrevistei Chacal e, sobre essa questão da poesia falada, e ele apontou Vinícius de Moraes como marco zero. Na minha cabeça estava bem organizadinha a idéia da Novem Cigana começando com isso no Brasil, tal qual Fernanda Medeiros apresenta em sua tese. Mas quando o Chacal, de maneira desconcertante, lança essa idéia de Vinícius de Moraes ser o primeiro, o precursor, eu pensei imediatamente na crítica de João Cabral a Vinícius de Moraes. Quer dizer, na crítica assim “você é tão bom poeta, Vinícius, porque ficar fazendo música, letrinha de canção?” E isso tem tudo a ver com a idéia que eu discuti também com Chacal, Cabelo e*

*outros entrevistados – Macarrão tocou nisso de maneira contundente – que a densidade poética ou literária do texto da poesia falada não pode ser comparada nos mesmos termos com a poesia escrita, literária, tradicional. Não pode ser comparada. Porque... é como se fosse outro bicho. Não pode tratar onça com o critério de zebra. São mamíferos, mas são animais muito diferentes. [pausa] E o Vinícius, sobre quem não há dúvida da potência de poeta que era, do domínio da forma, da excelência da escolha dos temas, da fluência nos diversos gêneros e formas. E da sua excelência como letrista, talvez o mais importante da música popular brasileira. Porque foi o cara que escreveu Chega de Saudade. Por sua parceria com Tom Jobim. Talvez seja, se é possível falar nesses termos, o mais importante da música brasileira. Evidentemente, se você compara o texto de Chega de Saudade com um soneto de Vinícius, ou com uma ode, ou com um poema dele escrito... é incomparável. É tratar com os mesmos parâmetros coisas que são distintas. “Pois há menos peixinhos a nadar no mar / do que os beijinhos que eu darei na tua boca...” isso é maravilhoso, e isso é pueril. E é maravilhoso por ser pueril, também.*

## V

*Tenho que me estender sobre a música porque estou falando de André Montanha. Uma das primeiras canções do Boato veio dele. Montanha tava tocando violão, fazendo uma levada, e o Cabelo começou a improvisar em cima. E foram escrevendo no ar, nos tímpanos da gente, aquela canção, chamada “Pega e arrebenta”.<sup>80</sup> Essa canção foi uma das primeiras, assim. E é uma canção muito boa, que tá nesse... nesse... nessa dobra aí entre a poesia e a canção. Tá nesse vão, entre a canção e o poema. Entre o poema falado, naturalmente, e a canção. Pô, isso é tão bom. Berro da Cabra também é assim. Mas Berro da Cabra é contundente. O Pega e arrebenta é malandro, é suave. É uma grande canção, sendo um poema falado. Com uma base. Uma melodia assim, que quase não é melodia. Elegância espontânea. É a coisa do ritmo e da poesia, do rap, mas não tem nada a ver com o que se chama de rap. Isso era uma potência dentro do*

---

<sup>80</sup> Letra e harmonia no anexo virtual.

*Boato que... Enfim, as notas vão seduzindo a gente, a gente vai indo para a melodia. O André tinha uns poemas desconcertantes também. Com uns neologismos... como “pardopnaptopsia gótica da noite”. Esse verso tem esse neologismo louco que é “pardopnaptopsia”. Esse é um poema que ele falava muito no Boato. Que tem umas construções bonitas e tem umas coisas que são assim, ingênuas. Inclusive a gente debochava disso, porque era da natureza do Boato debochar de tudo, e a gente não ia deixar passar. E ele então incorporou a crítica e ficou melhor ainda o poema. O verso, esse que a gente debochava, era [imposta] “pintou legal merecer transar / a minha caleidoscopia”. Dois versos, né. “Pintou legal merecer transar / a minha caleidoscopia”. Isso aí a gente zoava legal. O André falou, no seu depoimento, que se lembra de uma ocasião, ainda no começo do Boato, que o Beto leu o caderno de poemas dele e falou: “Pô, são letras de música”. Enfim, isso é outra cisma também. A letra de música e o poema. Eu não vou meter a mão nessa cumbuca agora. Mas naquele caldeirão... Vinícius de Moraes dá um jeito de corpo e se desloca do lugar de grande poeta brasileiro para o de fazedor de canção, de letrista. E, retomando a conversa com Chacal, ele começa a fazer shows, e nos shows fala os seus poemas. Muito bem, por sinal. Quantos discos nós temos, registros de concertos, de Vinícius falando seus poemas. Quer dizer, ele se desloca mesmo, muda de lugar. E continua exercendo sua poesia, né. Evidentemente multiplicando o alcance dela, no sentido de público. Porque é um disco gravado, é uma canção, é um concerto. Esse era um argumento nosso, do Boato, para a nossa adoção da música, da banda. Levar nossa poesia para mais gente.*

## VI

*Uma história curiosa do André é que no dia do primeiro show da gente, ele saiu da banda. Por isso eu disse que “idiossincrasia é o teu nome”. No dia da estréia, no dia do primeiro show do Boato banda. Com Pedro Luís, com bateria, Alexandre Brasil no baixo... O teatro se chamava Aurimar Rocha, o Teatro de Bolso do Leblon, que hoje se chama Café Pequeno. E era um show de duas bandas, Boato e Paranóia Máxima. Duas bandas de poetas. O Paranóia Máxima era do Guilherme Levi, Marcus Paulista e Pedro Rocha. E Boato era a gente.*

*Então ele teve lá um atrito, na passagem de som, e foi embora! Eu não vi nada, eu fui na bilheteria cuidar de alguma coisa de convites, lista de convidados, e quando voltei, cadê o Montanha? Foi embora. Quer dizer... As partes que ele tocava, eu fui tocar. O “Pega e arrebenta”, por exemplo. O Pedro segurou algumas coisas, eu segurei outras. E assim o barco seguiu. Ele ficou afastado da gente mesmo. E um dia voltou, convidado “espontaneamente” pelo Beto. Que não consultou nenhum outro integrante do Boato, e o convidou, e ele aceitou e voltou. E foi um consenso, então eu aceitei. Mas não gostei nada. Acho que quem toma uma atitude daquela... não sei. Não acho legal. É... E depois do disco lançado, já com a banda estabelecida, ele saiu do Boato pela segunda vez. Aí foi um... um choque, assim. Certamente maior do que o primeiro, que o primeiro foi um susto e uma perplexidade, mas... depois de tantos anos... São crises pessoais, são coisas da vida.*

## VII

*Ele era o cara, André Pessoa, que eu achei que, ele e Justo, eu achava que iam publicar seus livros logo. Ele tem um livro praticamente pronto, e eu espero ter esse livro nas mãos em breve, esse ano ainda. Mas... isso é um outro ponto estranho de se notar, quer dizer... Ou interessante de se refletir sobre. Só eu publiquei livro, daqueles sete poetas. Depois que o Boato acabou, só eu publiquei. O Justo não ter publicado, é uma coisa que não se entende. E o André também. [silêncio] André tinha uma corporalidade peculiar. A dança que ele faz no plano seqüência final do filme do Boato, dobrando as pernas assim, dobrando e recolhendo uma perna e outra num ritmo estranho, na hora da batucada, sempre me chamou a atenção. Creio que ele fez capoeira também. Isso é outra influência na corporalidade do Boato, a capoeira. Samuel, Montanha, eu muito pouco, não sei se o Cabelo fez... Mas o Samuel e o Montanha tinham uma filiação corporal com a capoeira. [pausa] Ele tem duas cenas no filme também, o André, além dessa que é coletiva, o plano final. Uma é a reprodução de uma cena que se passou com ele de fato. Ele chegando no ensaio, encontrou uma tábua de passar roupa na calçada, jogada fora. Recolheu e levou para o ensaio do Boato, para a casa do Cabelo. E a gente refaz essa cena no filme. No roteiro original, a gente*

*teria o complemento da cena, um plano que entraria mais adiante no filme, que era ele no Arpoador, com a tábua de passar, em pé, abraçado com ela como se fosse uma prancha de surfe, olhando o mar. Eu gostava desse plano, mas a gente não teve tempo de filmar. Estouramos o nosso plano de filmagem, abrimos mão dessa cena, infelizmente. E a outra cena que ele tem, como foi cortada essa, foi compensado com a inserção dele no meio dos meninos de rua que falam o poema do Oswald de Andrade. Que, se não me falha a memória, foi também André que trouxe para o Boato, o poema Alerta, de Oswald de Andrade. Que também é muito atual. É uma cena bem... estranha do filme. Os meninos da Lapa, da Fundação São Martinho, cheirados de cola, doidões, crianças completamente entorpecidas pela cola de sapateiro, falando o poema alerta: [imita]*

*Lá vem o lança-chamas  
Pega a garrafa de gasolina  
Atira  
Eles querem matar todo amor  
Corromper o pólo  
Estancar a sede que eu tenho doutro ser  
Vem de flanco, de lado  
Por cima, por trás  
Atira  
Atira  
Resiste  
Defende  
De pé  
De pé  
De pé  
O futuro será de toda a humanidade*

## VIII

*André é de 68 também, como Celão e eu. Me dou conta agora que éramos maioria, no Boato, os nascidos em 68. Os outros eram dois de 67, Beto e Cabelo, o Justo de 66, e Samuel de 64. Pô, Montanha nasceu em maio de 68. Não é brincadeira não. Montanha e Celão nasceram com uma dia de diferença. Um é de 18 de maio e o outro 19 de maio. Sempre confundo quem é num dia, quem é noutro. Que momento para vir ao mundo, maio de 68. Pelo menos foi no Rio, não*

*em Paris. Pior fui eu, que nasci em outubro de 68, no Rio. Praticamente nasci com o AI-5. Nasci a fórceps, no AI-5.*<sup>81</sup>

*Montanha, em seu depoimento, e também no domingão que a gente promoveu para a tese, ele foi o que mais me impressionou no sentido de clareza da memória, de informações precisas e seguras, tá tá tá. Uma memória organizada na cabeça. O que eu acho que não tem a ver com o fato dele ter se tornado doutor em Literatura. Não, tem a ver com sua organização interna. E um dos episódios que absolutamente não recordava, foi na apresentação que a gente fez em 89, ainda se chamando Expoesia, ou seja, sem nome nenhum, e no cartaz entrou esse nome. Foi um evento da UNE no Circo Voador chamado Quarup, eu já contei aqui na tese. Mas o fato é que o André se lembrou, ou nos lembrou que, quando o público se deu conta que aqueles caras que vinham pela platéia fazendo barulho, batendo coisas, e subiram no palco, que eles não eram uma banda e sim um grupo de poetas, a vaia foi pesada. As pessoas vaiaram muito, segundo ele. Curiosamente eu não tenho lembrança disso. Mas agora, contando isso aqui pra esse texto, eu sinto uma cócega de memória aqui, que me faz pensar que gostei disso, dessa afronta, e do confronto. De ser afrontado pela platéia, e confrontá-la. Com poemas de Paulo Leminski. Era uma apresentação em homenagem ao Paulo Leminski que a gente fez, porque ele tinha morrido dois meses antes.*<sup>82</sup>

## IX

*Mas o André tinha uma solidez, tem, tinha não... Eu tenho utilizado os verbos no passado para dar a entender que é dentro do Boato, no período do Boato. Mas isso é dele, ele tem essa solidez assim, de montanha mesmo. Ou seja, de pessoa aterrada. Decisões claras, e... decisões firmes, inquestionáveis. Às vezes isso se torna intransigência também, aí é complicado. Mas em geral essa firmeza é uma*

<sup>81</sup> O AI-5 entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968.

<sup>82</sup> Sequer imaginávamos que, quatro anos antes, Leminski havia se apresentado naquele mesmo palco do Circo, no Festival de Poesia.

*aliada, porque... Em relação aos que mudam de idéia com frequência, como eu, Cabelo, os que são mais volúveis, né, e tem o pensamento mais volátil... O André... Assim como o Celão também. Mas o Celão é mais flexível, o André, páhh, [onomatopéia] tem uma firmeza.*

*E um cara que tem uma história linda... O pai dele, que já faleceu, faleceu ainda durante o Boato, acho que nos primeiros anos do Boato. O pai dele era jazzófilo, ia nos concertos, e tinha uma ligação com jazz assim, forte. E numa das vezes que a Sarah Vaughan teve no Brasil, [pigarro] creio que na primeira vez, que ela veio depois. Mas na primeira vez que a Sarah Vaughan esteve no Brasil o pai do André foi ao concerto, com sua esposa, dona Stela, e com o André bebê, porque provavelmente não tinha com quem deixar. E não sei bem por que motivo, ele foi parar dentro do camarim, não sei se ele tinha alguma relação com a produção, ou simplesmente era tão fã que ficou esperando a Sarah Vaughan na porta do camarim, algo dessa natureza. Mas o que conta a história é que, quando a Sarah Vaughan passou por eles, se cumprimentaram, e ela se encantou com o pequeno Montanha, e pediu para o pai do André para passar o bebê para o colo dela. Pegou ele, embalou, e falou: “I want him!” Quis adotar o André. Que poderia ser, imagina, um grande músico de jazz hoje em dia. Ou um viciado em heroína. Ou jogador de soccer. Ou um gerente de McDonald’s em Rock Hill, South Carolina. Mas não seria André Montanha.*

## X

*Com André vou fazer um... vou utilizar um expediente que não havia utilizado ainda, com nenhum outro depoimento dessa tese oral, que é um pós-escrito – no caso, um pós-falado. Então, nesse PF, eu preciso dizer algo que me lembrei, que André falou em seu depoimento, e eu achei muito original, e não creio que vá ter tempo de desenvolver, de destrinchar um pensamento sobre essa hipótese, essa analogia que ele fez, então prefiro mencioná-la aqui no PF, pós-falado – ou pós-dito, PD, como queiram. O André, pensando o Boato no contexto inicial da PUC, ou seja, no momento do seu nascimento, seu surgimento, como eu já escrevi em algumas partes da tese, havia um intenso movimento político e cultural lá na*

*Universidade, naquele momento. Década de 80, segunda metade da década de 80 na PUC foi de uma efervescência mesmo, uma intensidade de acontecimentos. Isso se prolongou até o... sshhhhhh [onomatopeia] a década de 90, com certeza na primeira metade da década. Creio que depois também, mas foi logo depois do surgimento do Boato que surge na PUC, também, outro grupo, chamado Cordão do Boitatá. Pessoas que a gente conhecia, eram relativamente próximas, e a gente se freqüentava, os eventos de um e de outro... Embora eu me lembre de alguém do Boato debochar do Cordão do Boitatá chamando-os de “escoteiros do folclore”. Porque o Cordão do Boitatá eram alunos de vários departamentos, tinha um pessoal de Comunicação, se eu não me engano tinha gente de Artes e de Ciências Sociais também. Mas o fato é o que grupo tinha uma premissa, tinha um programa, de pesquisa das raízes da música brasileira, da cultura brasileira. Era um grupo também que tinha um componente antropológico, etnográfico, historiográfico. Precioso, isso, valorosa a pesquisa deles. Eu aprendi muito de cultura brasileira com o Cordão do Boitatá. E a influência do Cordão do Boitatá na cultura carioca é maior que a do Boato, creio. Pelo fato de que eles estão até hoje aí. E principalmente pelo fato deles começarem a atuar no Carnaval. Com o Cordão do Boitatá, com esse bloco que era um bloco dos sonhos, no início. Um bloco com cem pessoas, instrumentos de sopro, percussão e sopro, como uma bandinha mesmo, de carnaval, desfilando pelas ruas absolutamente vazias do centro da cidade. Cem pessoas desfilando, de tocador devia ter quinze, vinte. Todos fantasiados, era idílico. Carnaval idílico, realmente. Algumas vezes estive nesses desfiles deles, difícil achar um carnaval tão bacana. Há muitos anos virou um megashow na Praça XV, com muitas dezenas de milhares de pessoas, no domingo de Carnaval.*

*Pois bem, essa introdução toda pra dizer que o André, no depoimento dele, fez uma analogia entre Boato e Cordão do Boitatá com o Oswald e o Mário de Andrade, como se o Boato fosse o Oswald e o Boitatá fosse o Mário. Pensando nos temperamentos, acho que foi bem acurada essa analogia, esse paralelismo. De fato, o Boato era muito mais ácido, e muito menos construtivo, no sentido de ser muito mais irreverente, iconoclasta e rebelde; e, segundo o Chacal, “insubmisso”. E o Cordão do Boitatá tinha uma coisa mais associativa, passo a passo, caminhada, pelo menos é a impressão que tenho, de dentro do Boato e de*

*fora do Cordão. E pesquisa que eles realizaram... Eles chegaram a comprar uma casa na rua do Mercado, junto com dois outros grupos de teatro. Tinham uma casa na rua do Mercado, um espaço, de fato... Isso é uma coisa que, pra gente, era ficção científica. Ser capaz de, um grupo como o nosso, ser capaz de levantar grana para comprar um imóvel, ficção, só na ficção. Só no delírio poético. Mas o Boato durou onze anos, lançou CD, filme, tem sua trajetória também na história da cultura carioca. E, inclusive, fez shows memoráveis no Carnaval, na Lapa. Um memorável porque péssimo, muito ruim, um fiasco, nosso maior fracasso em termos de concertos musicais. Deu tudo errado. E no ano seguinte a gente veio querendo muito falar para aquelas pessoas, e divertir aquelas pessoas. E trouxemos nossa marchinha, “Você Tinha”, e uma marchinha de 75, “Kung Fu”. Nosso espaço de apresentação era aquele palco da Lapa, que não sei nem se existe ainda hoje, mas era onde se apresentavam as bandas pops e também a velha guarda. Bandas jovens e a velha guarda do samba, era muito boa essa iniciativa da prefeitura. Um palco grande armado lá em frente aos Arcos.*

## 41. DIÁRIO: Visitas

BPI, 14 de agosto de 2013

Senti necessidade de mencionar as visitas, o movimento permanente que traz a Paris velhos amigos, novos conhecidos, gente, gente, sempre muita gente. Como a moça que me trouxe do Rio o *Verdade Tropical*, Luiza, que eu sequer conhecia. Alguns são personagens importantes desta tese, desta narrativa. Logo no início da minha estadia, veio Adriana Schneider, professora da UFRJ e grande amiga, que contribuiu muito para o trabalho com suas observações no exame de qualificação. As conversas que tivemos aqui, tanto sobre o assunto propriamente dito e suas possibilidades quanto sobre métodos e metodologias, foram de grande proveito. Dois meses depois, Fernando Santoro, vulgo Maguilinha, sujeito que nasceu no mesmo ano, no mesmo mês e no mesmo dia que eu, na mesma cidade, com poucas horas de diferença.

Nos conhecemos em 1987, no ENEF, Encontro Nacional dos Estudantes de Física, na UNICAMP. Dois cariocas, nascidos no mesmo dia, vão se conhecer em Campinas, por estudarem a mesma disciplina, embora em universidades diferentes (ele na PUC-Rio e eu na UFRJ). Ambos mais tarde abandonaram a Física, tomando cada um seu caminho (ele na Filosofia, eu na arte e na Comunicação). Santoro, hoje professor do IFCS, veio com esposa e filho, mas não se hospedou na minha casa, ao contrário de muitos outros. As breves conversas que tivemos, tanto sobre o CEP 20.000, do qual é um dos fundadores e assíduo frequentador (foi publicado na coletânea do CEP, 7 + 1), quanto sobre poesia, foram esclarecedoras. Ele ainda me deve uma entrevista, pois quando voltou a Paris, para apresentar uma leitura dramatizada do *Poema* de Parmênides no *Collège International de Philosophie*, não tivemos tempo para longas conversas.

Essa introdução é apenas para narrar o encontro surpreendente de ontem, com um artista que eu sequer sabia que viria a Paris. Alexandre Vogler veio com a

família (esposa e filha), e também não ficará em minha casa. Mas o tempo está quente, ficar em casa é difícil, vamos para rua, ocupemos a rua. Num bar perto da minha casa, o La Patache, bem ao lado do Canal St. Martin, fui encontrar Vogler. Estava com Daniel Castanheira, que fez a ponte e me avisou de sua chegada. Foi ainda nos anos 90 que nos conhecemos, creio que no CEP 20.000. Um evento que Vogler produzia, o Zona Franca, foi um centro importante de experimentação, mais ligado às artes plásticas, mas também com um pé na música e outro no audiovisual. Estive lá algumas vezes, nas noites de segunda-feira, na Fundação Progresso. Era mais radical que o CEP, com menos concessões, e principalmente sem tanta mediação. O núcleo do evento, que durou um ano, de abril de 2001 a abril de 2002, era composto por Aimberê César, Alexandre Vogler, Guga Ferraz, Roosivelt Pinheiro, Adriano Melhem, Duchá e Edson Barros, quase todos ex-alunos de Belas Artes da UFRJ. Por lá passaram cerca de 200 artistas. Mas foi só após 2002, quando lancei meu filme *Porr Gentileza* junto com outro documentário, *Atrocidades Maravilhosas*, que me aproximei mais de Vogler. Esse curta mostra o trabalho do coletivo homônimo (composto por vários dos organizadores do Zona Franca), que produzia inserções de imagens de “lambe-lambe” (cartazes em série, como os de divulgação de shows) nas ruas da cidade. É belo o trabalho do coletivo, e mais uma vez a Fundação serve de base, onde se produzem, imprimem os cartazes, e de onde o coletivo sai, à noite, para colá-los nos muros do Rio.

Ontem, no La Patache, conversamos sobre os acontecimentos desse momento louco do Rio. Vogler contou o episódio de uma briga sua com um segurança do metrô, pois havia entrado numa estação na qual não havia bilheteria, e o segurança mandou que ele saísse e buscasse outra entrada. Ele se recusou, pulou a roleta e a confusão se formou. Isso se passou há uns dois meses. Lembrei do episódio Botika-Paes, e contei que tive a intuição, na época do incidente, que Botika estava captando e extravasando uma revolta coletiva, uma indignação que não se pode mais conter. Só assim me foi possível conceber que uma criatura doce e gentil como o Botika fosse levado a xingar o prefeito num restaurante (e se arriscando a levar socos dele, como aconteceu).

Vogler contou que anteontem, uma comissão de professores em greve foi recebida pelo governador. Após a conversa, os professores decidiram ocupar o palácio, e não mais sair dali. Mais uma vez a PM interveio com violência,

espancando homens, mulheres e idosos, forçando-os a sair do palácio. Enquanto isso, militantes que faziam manifestação em frente à Câmara dos Vereadores se dirigiram às Laranjeiras. Quando lá chegaram, reagindo contra a violência gratuita da polícia, destruíram vidros de lojas, telhados, bancas de jornais. Uma amiga que mora em Laranjeiras disse que teve que atravessar uma cortina de gás lacrimogênio para entrar em casa. Outra contou que o clima era de guerra, ocupação, com helicópteros sobrevoando o bairro sem parar. Alexandre também narrou outro episódio que eu desconhecia: a manifestação dos moradores da Cidade de Deus, que fechou a avenida Ayrton Senna, quebrou carros de uma concessionária de luxo, e depois se dirigiu até São Conrado. Disse que a Barra ficou deserta nesse dia, e o trânsito caótico. Aquele pavor antigo, medo ancestral de que os escravos se revoltem e virem o jogo, que corresponde ao atual “o dia em que a favela descer...”, se via nitidamente nos moradores da Barra, esvaziou completamente as ruas do bairro.

Um italiano na mesa quis saber se o movimento era de esquerda ou de direita, quais eram suas lideranças, perguntas complicadas (e superficiais, simplistas, diante da complexidade dos acontecimentos). Ele disse que não estava entendendo direto o que estava se passando no Brasil. Nós dois, cariocas, garantimos que ninguém está entendendo exatamente o que está se passando. Temos pistas, observamos causas, conhecemos os meios. Mas como explicar o que se passa? Como compreender a totalidade de forças que estão agindo, as questões todas que estão em jogo? É evidente que a classe dirigente, os políticos profissionais, entendem menos ainda o momento. É uma surpresa, um pesadelo para alguns, algo que ninguém esperava – muito menos eles, os eleitos. Quantas e quantas vezes vimos aumentos absurdos nos preços das passagens de ônibus? Mesmo com revoltas pontuais e até queima de carros, nada comparável a isso se viu antes. O italiano, personagem engraçado, com uma cara entre Roberto Benigni e Tim Rescala, pergunta sobre a faixa etária e o grau de conscientização dos manifestantes. Perguntas quase impossíveis de se responder, embora possamos afirmar que a grande massa dos manifestantes é composta de jovens, com idade abaixo dos 25 anos. Grau de consciência política? Que escala o medirá? Qual era o nosso, quando realizamos nossos eventos nas décadas de 90 e de 00? De alguma maneira não era esse nosso projeto, a nossa utopia? Que as nossas realizações conduzissem a um levante dos cidadãos?

Falamos da potência da produção dos anos 90. Imediatamente me lembrei da polêmica que Ericson criou comigo, e contei-a a Vogler. Rimos juntos da ênfase exagerada do amigo, e Alexandre disse que “*o Ericson era muitas vezes pessimista enfático, mas às vezes praticava um otimismo exacerbado também*”. Foi bom constatar que Alexandre Vogler vê o panorama dos 90 de uma maneira parecida com a minha, ou seja, que havia grandes potências em cena, uma extraordinária força de produção, de inventividade, e principalmente de um movimento de ocupar a cidade, retomá-la. O Carnaval carioca é um exemplo disso. Vogler afirma não ter dúvidas que o Carnaval de rua do Rio tem a força que tem hoje por causa do movimento feito pelo Cordão do Boitató. E que a potência dos anos 90 na música, por exemplo, com O Rappa, Planet Hemp, Farofa Carioca, Boato, Los Hermanos e outros (para ficar só no Rio, porque se tomamos Recife e o Manguê Beat a coisa fica desmedida), talvez ainda não tenha sido igualada. E a virada de 90 para 2000 trouxe o apogeu daqueles movimentos, e aí se podem mencionar o próprio Zona Franca e seu descendente direto, o Alfândega, um terceiro momento do CEP 20.000 (com viagens para outros estados, como MG, SP e Ceará), o Humaitá Pra Peixe e outros.

O momento agora é outro. Observo sua força, e não é por vaidade ou otimismo que diviso, dentro do campo conflituoso do presente, ecos, desdobramentos, assincronias paralelas com a atuação daqueles grupos. Ericson Pires construiu um mapeamento interessante de artistas que se empenharam em movimentos semelhantes, realizando obras nas quais a invenção é estratégia política. *Cidade Ocupada*, a tese de Ericson, é referência para o pensamento desta tese, pelo seu avesso. Lamentável que ele não esteja mais entre nós para presenciar a intensidade atual. A mobilização da sociedade. As manifestações. A greve dos lixeiros. O carnaval.

## 42. Notas sobre *Verdade Tropical*

A (re)leitura de *Verdade Tropical* me foi recomendada pelo professor Fred Coelho, durante o exame de qualificação. Seu argumento era que meu trabalho, então incipiente, caminhava para se tornar uma biografia cultural, ou seja, uma narrativa memorialista de minhas atividades nos *fronts* da poesia falada, da canção, da cena e do cinema. Fred mencionou também o livro *Uma vida à margem*, de Chacal que segue a mesma linha de “biografia cultural”. Uma vez recebida a nova edição de *Verdade Tropical* (trazida do Rio por uma hóspede que recebi) decido saltar o capítulo introdutório, espécie de fábula delirante e conceitual sobre o papel do Brasil no mundo (ao menos pelo que minha memória reteve dele). Abro o livro e percebo, para minha surpresa, que o texto havia sido suprimido ou drasticamente reduzido pelo autor. Perde-se o pensamento barroco-ufanista (belo, interessante, porém maçante) daquele capítulo, mas o livro ganha fluência e vai direto ao que interessa: a narrativa de um momento central na história da cultura brasileira, escrita por alguém que não só esteve no epicentro de diversos acontecimentos relevantes desde 1965, quando mudou-se para o Rio de Janeiro<sup>83</sup>, mas que também contribuiu de maneira decisiva para o movimento de transformação da música popular brasileira em lugar preponderante das discussões estéticas e políticas da arte e cultura nacional.

Pois não é que, além do estímulo à escrita, da boa referência, encontro no livro de Caetano uma idéia importante para minha tese: o pensamento de alguém que pretende ser um poeta que atua fora do âmbito estritamente literário, ou seja, sem publicar poemas em livros, revistas ou outros impressos, e mesmo sem escrever poemas em sua forma tradicional. Caetano menciona essa vontade pela primeira vez na página 158, no final do capítulo dedicado à produção de seu primeiro disco, *Domingo*. Após algumas páginas dedicadas ao poeta piauiense Torquato Neto, o baiano escreve:

---

<sup>83</sup> Para acompanhar Maria Bethânia, que ingressava no espetáculo *Opinião*.

*Mas Torquato estava mais próximo de mim também em compreender que, se Capinan se dispunha e preparava para ser o que antigamente se chamava de poeta, nós outros tentávamos descobrir uma nova instância para a poesia. De fato, eu acreditava estar esboçando um modo de ser poeta que não dependesse dos ritos tradicionais do ofício. Tinha a ilusão de que se podia utilizar o hábito de se chamar os sambistas de morro de poetas – e a adesão total de Vinícius de Moraes, um poeta de verdade, à canção popular – para entrar em ligação direta com a grande poesia, através da combinação da feitura de canções com uma postura pública que atuasse sobre o significado das palavras. Na verdade, eu nunca tinha, até então, ousado pensar em ser poeta: minhas tentativas se deram no desenho e na pintura, na prosa crítica (cinema e música popular) e na canção; “poeta” inspirava demasiada reverência, metia medo e vergonha, eu tinha sempre me retraído ante a ideia. (...) a palavra poeta encerrava tal grandeza como nenhuma outra poderia, e, mesmo que um tanto secretamente, eu a acolhi em meu coração e procurei aplicá-la ao que eu fazia e faria – embora não fosse poesia.<sup>84</sup>*

O reencontro com esse trecho (cujo teor me passou despercebido na época) deflagrou uma daquelas pequenas epifanias que tem quem elabora uma tese, quem constrói um pensamento em torno de um tema e encontra, às vezes onde menos espera, uma confirmação do que havia intuído, um reforço ao que tentara explicar, a revelação de uma ideia clara traduzida em poucas palavras.

Esse conceito de poeta mencionado (e perseguido) por Caetano Veloso parece ser muito semelhante ao nosso, do Boato. O que nos unira, inequivocamente, havia sido a poesia. Mas daí a nos considerarmos “poetas”, com todo o peso e o desafio que a palavra implica, ia muita distância. Não pensávamos a poesia nestes termos, e talvez esse seja o gesto fundamental, a diferença primordial entre o Boato (e de certo modo grande parte da primeira geração do CEP 20.000) e a postura sisuda de vários autores da poesia contemporânea, comportada, grave, auto reverente, empostada. A irreverência do Boato era um dos pontos de partida para sua ação, era premissa básica do seu projeto de

---

<sup>84</sup> VELOSO, 1997, p. 138. (negrito meu)

intervenção artística, era uma ética componente de sua estética. Não se levar a sério. Fazer pela crença no que se faz.

No fundo, jamais deixamos de acreditar que o que fazíamos era poesia, em seus diversos aspectos. Intervenções cênicas em espaços públicos, performances radicais no palco do Sérgio Porto ou noutros palcos, números musicais toscos em eventos, vídeos, danças, tudo era movido à poesia, a poesia como combustível, o sentido daquilo tudo. Ações poéticas, o que queríamos fazer. Provocar estranhamentos e encantamentos, choques e gargalhadas, confrontações e perplexidade era o que o Boato perseguia em suas atuações.

Quando Caetano afirma que já intuía isso para si a partir do primeiro momento profissional dele, não deixa de ser curioso pensar que a trajetória do Boato começa a partir da poesia “tradicional”, escrita (e na vocalização, na performance dela), depois passa pelo audiovisual, pelo teatro, para finalmente desembocar na música (que sempre esteve presente, ao lado, acompanhando todo o movimento). E, em onze anos de atividades, nenhum livro publicado – poemas e textos em revistas, jornais; livro, não. Uma trajetória de certo modo oposta à traçada por Caetano, que depois de consagrado passa a ser freqüentemente chamado de “poeta”, categoria que ele se apressa em desmentir, apresentando-se como “um mero cantor de rádio”, ou um produtor de entretenimento de massas. *Status* semelhante ao que o Boato passou a almejar depois da adoção do formato banda, pensando ser capaz de introduzir não apenas informação mais densa (poética) no circuito brasileiro de música pop, como também um pensamento crítico, com reflexões nem sempre tão otimistas sobre a cultura de massa, como demonstra, de maneira direta (embora irônica), a canção *Xuxa Preta*<sup>85</sup>:

A Xuxa pintou	
O cabelo de preto	} REFRÃO
A Xuxa pintou	
O cabelo de preto	

*Causando a maior correria*  
*Nas fábricas de brinquedo*  
*Álbum de figurinha*  
*Fábrica de sandalinha*  
*Até na oficina do Gepeto*

<sup>85</sup> *Xuxa Preta*, canção de Cabelo e Pedro Luís, gravada no cd *Abracadabra* (WEA, 1998).

*Tudo que se ouvia era  
24 horas por dia  
Passa tinta no cabelo da boneca  
Passa tinta no cabelo da boneca, passa tinta*

**REFRÃO** + Estrofes 1 e 2

*E a moça ainda resolveu botar  
Umás dreadlock rasta  
Os operários loucos nem dormiam  
A ordem era: 24 horas por dia  
Bota trança no cabelo da boneca  
Bota trança no cabelo da boneca, bota trança*

*E a moça que já foi muito branquinha  
Ainda resolveu ficar preta como um breu  
Álbum de figurinha  
Fábrica de sandalinha  
Enlouqueceu de vez os operários do Brasil*

*Passa piche na boneca  
Passa piche na boneca  
Passa piche na boneca, passa piche*

*E a gurria que já teve a cabeleira amarela  
Querendo se sentir perto do céu  
Armou fazer um show lá na favela  
E chamou pra dividir  
O seu amigo Michael*

*Já que o som não tava bom  
Os dois fora do tom  
Resolvendo colorir a brincadeira  
Alugaram um caminhão  
E terminaram a armação  
Num pagode barulhento  
Lá na praça da Bandeira*

**REFRÃO**

A canção, parceria de Cabelo e Pedro Luís, nasceu de uma idéia de Cabelo justamente sobre o “defeito” que provocaria numa linha de produção industrial o simples capricho, inadmissível desvio, de Xuxa resolver pintar os cabelos de preto.

Cabelo defendia a transformação do Boato em banda com o argumento de que “*a música é um varal sobre o qual eu posso pendurar minhas ideias*”, conceito que tem muito a ver com a estética punk, e adequado ao caso do Boato.

A máxima de Oswald de Andrade, “*a massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico*”, era citação recorrente no Boato, antes que houvesse uma gravadora com esse nome. E o mote oswaldiano dava sentido, ou ao menos uma referência conceitual ao projeto de inserção na indústria de entretenimento de massas, estratégia para disseminar nossa informação mais densa, “poética”, a um público mais vasto. Nossa tradução dele era “Boato é biscoito fino para a massa”. Rer o livro de Caetano é constatar que os tropicalistas partiam da mesma premissa, eles mesmos responsáveis pela retomada do projeto modernista, em especial o conceito da antropofagia de Oswald. Caetano afirma no livro que a leitura de Oswald não havia feito parte de sua formação, e que o encontro com José Celso Martinez Corrêa e o impacto do seu *Rei da Vela* o fizeram prestar atenção no autor paulista.

Oswald, Vinícius, Zé Celso, Caetano... algumas peças começam a se juntar na elaboração de um conceito um pouco mais definido do que seria a *poesia falada* no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro.

### 43. Um personagem – Joe Romano

*Não jogue fora sua loucura, ela é real.*  
Joe Romano

Foi num CEP remoto que vi pela primeira vez o sujeito. De cara, me pareceu louco. Louco no sentido estrito, pois empregamos essa palavra com tal frequência e com tantos significados distintos, que em geral ela não traz o seu sentido mais estrito: indivíduo que sofre de doença psíquica. “Louco” na gíria pode significar muito bom, ousado, extravagante, raro, absurdo, sem sentido, desviante. Mas aquele cara magro, que soprava sua flauta doce como se solasse guitarra num rock pesado, no meio da platéia, durante o CEP, ia um pouco além do “muito louco”. Não que atitudes como essa fossem raras no CEP; eram frequentes as intervenções do público, estávamos acostumados. Depois de algum tempo, deixaram de ser reprimidas por Chacal. (Até certo ponto.) Mas naquele cara havia algo, um grau de inseqüência diferente, uma alegria frenética demais, certa alienação do mundo que o cercava.

Quando ouvi a flauta renitente que soava na platéia durante uma cena de teatro, creio, procurei o tocador. Eu estava mais ao fundo e logo o localizei, à meia distância do palco. Vi quando ele se levantou e começou a circular em meio ao público sentado no chão, sempre tocando a gaita daquela maneira eufórica, estridente. Era muito magro, cabelo cacheado comprido, na altura dos ombros, entre castanho claro e louro. Quando vi seu rosto, não pensei que podia ser paciente de alguma instituição psiquiátrica; só que estava muito doidão, e tinha algo diferente. Não parecia indigente, estava mais para *hippie*, mais um entre tantos que frequentavam o CEP.

Naquela noite não soube quem ele era, nem de onde vinha. Nos CEPs seguintes fiquei conhecendo-o. Chamava-se Joe. Joe Romano. Não lembro como se aproximou da gente, mas o Boato exercia evidente fascínio sobre ele. E a recíproca era verdadeira. A princípio eu desconfiava, ainda não era tão tolerante

com invasões do palco. Venho do teatro, onde isso não existe. Quantas peças vemos com invasões de palco (que não tenham sido meticulosamente planejadas e ensaiadas pelo elenco)? Fora o Oficina de Zé Celso e de alguns espetáculos de rua, a convenção da fronteira palco/platéia é um tabu, lei mais respeitada que as da Constituição. No CEP 20.000 essa lei era bem mais fluida, menos rígida. Isso era constitutivo do CEP. Quando compreendemos as razões e a potência dessa fronteira fluida, passamos a prezá-la enormemente. A concentração de “loucos” que o CEP reunia estimulava isso, bem como as apresentações do Boato, transbordantes, fronteiriças entre o espetáculo e o caos, a desrazão total.

Joe, cujo prenome de registro era Jorge, habituou-se a invadir o palco do Boato. Mas, diferentemente de Carlos Emílio, Joe não vinha com ímpeto destrutivo, energia agressiva, hostil. Joe vinha para transbordar conosco, porque ele mesmo não cabia em si. Assim como transbordava na flauta, na gaita, no violão, instrumentos que sistematicamente perdia após cada evento. A gaita talvez tenha durado mais. Ou então, mais provável, foram várias gaitas. Quando o Boato virou banda, Joe sempre entrava nas músicas mais pesadas. Ao microfone, berrava: “*roquenrrou! Yeaah! Rolling Stones! Black Sabbath!*”, e outros impropérios. Às vezes discursava, e com frequência gargalhava, arreganhando sua banguela. Sua gaita atonal, com *clusters* violentos, virou uma marca dos shows do Boato. Doía no ouvido. Com o tempo, descartei a distância que impunha a ele, e descobri um cara divertido e inteligente, características que o tratamento no Pinel não suprimia.

Uma vez tirou a roupa na praia, causando rebuliço. Como é possível que se cause rebuliço por tirar a roupa na praia, onde ninguém está vestido? Quando me contou essa história, disse que a confusão acontecera porque ele tinha o pau grande. Noutra ocasião o encontramos no Baixo Gávea (sempre o encontrávamos no Baixo Gávea), transtornado. Tinha acabado de receber a dentadura nova, que nos cotizamos para comprar. Foi uma mobilização iniciada por Chacal, muitos aderimos a ela, e a vaquinha custeou a nova prótese, que não sei qual dentista terá providenciado. O problema é que a dentadura não “vestiu” bem a gengiva de Joe, e nessa malfadada noite Montanha e Cabelo o viram cuspiendo a dentadura no asfalto, chutando-a com raiva, depois a recolocando na boca, para outra vez cuspi-la, e assim sucessivamente. Mais assombrosa era a relação que ele fazia entre a

inadequação de sua dentadura e a recente morte da princesa Diana, explicada com a lógica fantástica que o caracterizava.

Foi Guilherme Zarvos, creio, que mediu a publicação do único livro de Joe, *A união das coisas contrárias*, pela editora da UERJ, se não me engano.<sup>86</sup> O livro não era tão bom, trazia os paradoxos de que Joe tanto gostava, e um ou outro poema mais elaborado. Procurei o livro para relê-lo à luz desta tese, não o encontrei. Mais um volume extraviado, deve ter entrado na bacia do Boato.

Uma noite, após um show do Boato no bar Empório – cômica a cena de nossas nove cabeças amontoadas no minúsculo palco do segundo andar do bar de Ipanema, *point* da garotada rock da cidade na época – Joe e eu entabulamos uma conversa mais longa. Ele não estava doidão nessa noite (porque era frequente que ele aparecesse entorpecido, alucinado por uso de alguma droga), e assim pudemos conversar um pouco mais. Mostrou-me seu caderno de poemas, que pude ler com atenção, apesar do local e do momento. Fiquei surpreso com os textos, o conjunto era muito bom, bem mais significativo que os poemas do livro. Segundo ele, eram os originais do seu segundo livro que estavam ali, naquele pequeno caderno de capa negra. Alguns dias depois eu o encontrei inconsolável, havia perdido o caderno. Perguntou-me se eu não havia achado, por acaso. Nem eu, nem nenhum de seus amigos, que se saiba. Lamentável a perda.

Dois episódios foram marcantes na relação entre Joe e o Boato. O primeiro foi em 1997, no evento *Ribalta na Poesia*, produzido por Michel Melamed, no teatro Cândido Mendes de Ipanema. Naquela pequena arena, por quatro noites, se apresentariam poetas de diferentes origens, estilos e gerações. Sinto orgulho hoje em pensar que a curadoria de Michel (acho que Guilherme Levi estava com ele nessa função) incluiu Joe Romano como poeta no evento. Na mesma noite do Boato, aliás, e não por acaso. Estavam também Alex Hamburger e Viviane Mosé, se não me engano. Lembro que me impressionei com a concentração de Joe no camarim do teatro, sentado, sereno, diferente de como costumávamos vê-lo. Conversamos um pouco, ele falou de Nietzsche, falou da morte. Sua apresentação foi belíssima, desconcertante. Nunca o havia visto tão concentrado, tão senhor de sua expressão. Suas falas sempre tiveram força, mas seu hábito de berrar

---

<sup>86</sup> A edição foi feita pela Engenho e Arte, dos terapeutas do Espaço Aberto ao Tempo, núcleo do Hospital Psiquiátrico Nise da Silveira, antigo Centro Psiquiátrico Pedro II (Engenho de Dentro), no qual o Boato se apresentou. A impressão foi feita na gráfica da UERJ, com o apoio da Universidade.

dificultava a compreensão, assim como sua dicção tortuosa. Naquela noite, Joe esteve João Gilberto, límpida expressão, clareza total. Quem estava lá irá se recordar desse momento.

O outro episódio ocorreu durante as gravações do nosso disco. Incluímos no repertório a nossa parceria com Cazé Pecini, *Camisa de Força*. Cazé foi nosso companheiro de início de CEP, e introdutor de alguns poetas do evento em apresentações num hospital psiquiátrico, o Pedro de Alcântara, hoje extinto. Cazé era amigo de um psiquiatra progressista, que experimentava tratamentos alternativos, o Dr. Ricardo. Foram os dois que nos levaram a atuar lá. A experiência nos hospitais psiquiátricos levou Cazé a escrever o poema *Camisa de Força*, que se tornou um de seus carros-chefes, junto com *Quando fico de pau duro*. Musicamos aquele poema, do qual gostávamos muito, e dizia bastante da nossa relação com o universo psiquiátrico. Tivemos a idéia de incluir uma fala de Joe nessa faixa do CD. Ele falaria de improviso sobre a parte final da música, instrumental. A faixa virou um *hardcore* da pesada, e a intervenção do Joe faria todo sentido ali.

Fui escalado para produzir a ida do Joe ao estúdio. Peguei seu telefone com Chacal, liguei, marquei com ele direitinho: “*Quarta-feira, às 11h30, na praça do Jóquei, em frente à casa do Chacal, ok? Beleza, beleza.*” Liguei na véspera para confirmar, ele me tranquilizou, estaria lá. Teria uma consulta com sua terapeuta antes, e depois iria para lá. No dia marcado, tomei um táxi, e fui encontrar Joe na Gávea para irmos ao AR Studio, na Barra. É bom lembrar que não havia celular na época (ao menos no uso corrente), o que dava um grau maior de incerteza ao plano já arriscado, uma combinação com um paciente psiquiátrico. (Embora às vezes os boateiros parecessem mais rebeldes, mais incertos que os loucos – e não me excludo da proposição). Joe não estava lá. Poderia estar, eu realmente acreditei que estaria, mas não estava. Esperei alguns minutos. Rodei pela praça Santos Dumont. Nada. Passei no Hipódromo, nada. Eu devo ter chegado uns 10 minutos atrasado, o que me deixou mais nervoso. Ele teria passado ali, não me encontrado e partido? Fui ao orelhão e liguei para o Chacal, que não tinha notícias do Joe. Liguei para o estúdio, comuniquei o fracasso do plano, falei que esperaria mais um pouco. Fiquei quase meia hora lá, tenso, procurando o Joe por toda parte, tentando falar com sua terapeuta. Nada. Parti para o estúdio triste, e me sentindo um pouco idiota, por ter acreditado que seria

possível. Sei hoje que sim, seria possível. Não foi, naquele dia. Pensei, marcamos outro dia, combino com Joe. Soube depois que ele ficou arrasado por perder a gravação.

Mas a solução que encontramos foi tão boa, quiçá até melhor que se Joe tivesse gravado no estúdio, deprimido como estava: a idéia foi utilizar as gravações do Ribalta na Poesia, de um ano antes. Peguei a fita DAT com Michel, escutamos com calma no estúdio e selecionamos o melhor trecho, com pequenas edições. Tiramos depois uma frase, que nos pareceu um tanto mórbida para um disco pop. Ele dizia: “*Nós não temos medo de nada... nem de morrer.*” Cortamos o “nem de morrer”, depois de muita discussão. Hoje me soa profético. Além de verdadeiro. Joe não demonstrava ter nenhum medo da morte. Se lançava na vida como se não houvesse amanhã.

O resultado ficou extraordinário. A voz de Joe, o texto que ele fala, soando sobre a base de *Camisa de Força*, depois dos versos da canção, ficou incrível. Aquela peça sonora me convenceu, ainda no estúdio, que todo o trabalho de concepção e produção do disco do Boato valera a pena. A pungência daquilo me deu a impressão que havíamos feito algo grande, pelo menos naquela faixa.

*vestido trapézio  
sapato bico fino  
saia balonê*

*frente única  
meia-calça  
top, gola rolê*

*camisola, macaquinho  
quimono, baby doll*

*pijama, tomara-que-caia  
colarinho, fio dental*

*gola canoa, bainha pescador  
sapatilha*

*terno, gravata  
sutiã meia-taça  
cinta-liga e presilha*

*camisa de força, vamo vê quem é que tem  
vamo vê quem tem mais piolho*

(Cazé Pecini)

*Nós somos o paradoxo mesmo*  
*Nós nascemos há dez mil anos atrás mesmo*  
*Nós não temos medo de nada*  
*Algo está no ar... aquário*  
*Agora quem manda é a era de aquário mesmo*  
*É, isso é Bob Marley*  
*Bob Marley é aquariano*  
*Eu sou Bob Marley também*  
*Jah... ele fala: "Jah"...maior baseadão!*  
*Rolling Stones: I can't get no... tcharã, tarã*  
*Hahaha!*  
*Deixe crescer sua asa negra*  
*A sua alquimia é viva*  
*Não jogue fora sua loucura, ela é real*

(Joe Romano)

Em alguma madrugada perdida do início dos anos 2000, ao atravessar o Aterro do Flamengo, Jorge Romano foi atropelado. Morreu na hora. Chacal foi ao enterro, e conta que na lápide (ou na identificação no necrotério?), seu nome foi grafado como Jorge Romário. Escrevi seu réquiem, um mau poema, que utilizava este desvio ortográfico e semântico, e comparava Joe a Mané Garrincha, *naif* como ele. Falei-o no CEP em homenagem a Joe, um ou dois meses após a sua morte. Por pouco Joe não foi enterrado do mesmo modo que tantos poetas, sambistas, artistas populares do Brasil: como indigente.

O QUE ERA POLVO,  
COM O MOVIMENTO SE  
FEZ MACACO. DEPOIS  
PASSOU A SER CAVALO.  
DEPOIS PASSOU A SER  
CACHORRO. DEPOIS  
PASSOU A SER  
SERPENTE. DEPOIS  
PASSOU A SER JACARÉ.  
ÁGUA, TERRA, VENTO,  
ÁRVORES. MADEIRA,  
FOGO, PEDRA, METAL. O  
POLVO DESDOBROU-SE  
EM TODAS AS COISAS  
QUE EXISTEM.  
CANSADO, VOLTOU A  
SER POLVO PARA  
SONHAR COM COISAS  
QUE AINDA NÃO  
EXISTEM.

#### 44. Uma canção: Berro da Cabra

*Eu busco a mim mesmo.*

Heráclito

Foi em 1992, creio. Foi num domingo, um domingão como tantos e tantos da vida do Polvo. Estávamos no ralo. Ou teria Cabelo convocado o ralo naquele momento com a intenção específica de nos apresentar a nova obra? Em qualquer das duas hipóteses, estávamos como estivemos tantas vezes, a serviço do ócio criativo, esperando “que caia uma idéia que sirva de chapéu”, flanando em bando, naquele terraço, no espaço ordinário e mágico que ocupávamos, sobre as lajotas de pedra do piso, sobre o prédio de 10 andares, sobre a rua Sousa Lima, sobre o asfalto de Copacabana. Uma tarde de domingo de sol, nós todos ali, na alegre disposição ao divertido trabalho de inventar, ou de apresentar obras uns para os outros, de um para todos, de tentáculo para polvo, quando Cabelo diz que vai mostrar uma música, a canção que havia feito recentemente.

Não tenho a precisa recordação, mas creio que ele já havia me falado sobre a nova composição, que tinha um nome curioso. Teria ele mencionado o título, quando falou da canção? Nos comunicávamos muito, todo os dias, todo o tempo. Como se tivéssemos todos iPhones, *WhatsApp*'s e que tais, o tempo todo em contato. “*Encontrei um livro incrível*”, “*escrevi um poema novo foda*”, “*tem um filme muito louco no Estação*”, “*bora para Boa Esperança no feriado?*”, “*tá rolando um ácido ótimo com o Raul...*”. Pequenas informações, diálogos, trocas, intercâmbios, propostas, projetos, idéias, oportunidades.

Talvez eu soubesse mesmo da canção e tivesse pedido a ele que tocasse no ralo do dia. Foi ali mesmo, sentado em torno do ralo do lado da rua – havia um ralo do outro lado do terraço, junto à ducha, que não era usado para esse fim – que vi Cabelo pegar o violão e começar a tocar a tal canção de nome engraçado que havia composto: “*Berro da Cabra*”, bom título para uma música.

A natural dispersão, comentários e piadas cessaram quando a batida do violão começou a soar. Seca, reta e cheia de suingue, muito vigorosa. Uma levada incrível, diferente de tudo. Precisa e firme, remetia talvez a uma marcha, não marcha ritmo musical, mas uma caminhada, caminhada de animal, marcha de burro, de carro de boi. Tinha algo mecânico, com o rigor da levada que não mudava nunca, e os dois acordes mais clássicos nas composições de Cabelo: duas pestanas inteiras, isto é, o dedo esticado inteiro pressionando todas as cordas na mesma casa, verticalmente, e depois o outro dedo (anular), ocupando a casa um tom acima, numa paralela perfeita à primeira posição. O acorde formado por cada uma dessas pestanas é um acorde menor com sétima e quarta ou, de maneira simplificada, um menor com sétima, assim cifrado: Xm7, sendo X a dominante do acorde. No caso de *Berro da Cabra*, Si e Dó sustenido: | Bm7 C#m7 |.

A levada seguia, reta e minimalista, cheia de *groove*. Cabelo manda a letra, entre o canto e a fala, de maneira extremamente ritmada, sem melodia porém com ênfases diferentes na letra, como se houvesse uma melodia minimalista, com outros sentidos, outro parâmetro que não o das diferentes alturas das notas, suas durações e pausas. O texto começa pelo verso “*berro de cabra que me serve de farol*”, que me soou enigmático. Depois seguia com um verso que levei muito tempo para compreender, pois inclui um termo em inglês que eu não compreendia, *highway patrol* (eu não conhecia a expressão, o nome dessa polícia rodoviária americana): “*não me pega radar de highway patrol*”. Creio que a dupla de policiais do seriado *Chips* eram da tal *Highway Patrol*, mas eu não tinha essa cultura.

Depois me dei conta que já havia visto esse nome escrito. Cabelo tinha uma camiseta surrada, que ele usava muito frequentemente, com a imagem (ou o símbolo) da Highway Patrol. Não tenho lembrança do desenho fazer alguma referência à cabra, mas creio que tinha algo relacionado ao farol, luz noturna iluminando a estrada. Suponho agora que a imagem da camiseta tenha sido o embrião imagético da letra. O que importa é que a canção foi seguindo, desfiando suas imagens zoo(i)lógicas, suas referências singulares ao movimento e ao tempo, como um *timelapse* gigante que deslocasse o eixo de nossa observação sobre tempo cotidiano, até desembocar no inusitado refrão, onomatopéia pura, balido, devir e voz animal: BÉÉÉ! BÉÉÉ! BÉÉÉ!.

**Berro da Cabra**

*Berro de cabra é que me serve de farol  
 Não me pega radar de highway patrol  
 Minha carroça é muito bem descomplicada  
 Não precisa roda nem precisa nada  
 No mar vou no vácuo da enguia  
 Em terra é rastro de cobra que me guia  
 Depois do dia vem a noite depois noite e dia  
 Atento ao momento pleno de alegria  
 Nananananananão sou sofredor  
 Nananananananão sou sofredor  
 Tenho duas mãos e sinto o mundo muito  
 Sinto imundo o mundo sinto muito sinto muito mundo  
 Minhoca que sou vou comendo as porcarias  
 Transformo tudo em húmus em quarenta e cinco dias  
 Tenho os pés nas nuvem os óio plantado na terra  
 Germina o cabrito brota a cabra berra  
 BÉÉÉÉÉÉ BÉÉÉÉÉÉ BÉÉÉÉÉÉ*

(Cabelo)

Mencionei o minimalismo antes, mas que minimalista extremo poderia sonhar com um refrão desses? Refrão de uma única palavra, duas letras, uma vogal e uma consoante, repetidos por três vezes, numa exclamação. A voz de um animal, um balido, som não musical, ruído desprovido de sentido, com intenções ignoradas, exceto talvez a de existir, de manifestar a própria existência através do som, do sopro da voz.

Pensando em paralelos, me vem à cabeça o refrão da canção dos Titãs AA UU, e a *Terapia do Grito*, de Tim Maia: “*Eu falo, eu berro / eu grito quando eu quero / todo mundo gritando*” e o coro grita na canção, como o público devia gritar nos shows. Ainda assim, tanto um refrão quanto outro tem sentidos específicos, o segundo com a intenção “terapêutica” expressa no título; o primeiro, com a alusão ao irracional (ou à racionalidade exacerbada) no homem: “*estou ficando louco/ de tanto pensar / estou ficando rouco / de tanto berrar: / A-*

A! U-U! AA! UU! AA! UU!” Essas analogias distantes me ocorreram pelo sentido do grito, do berro, e sua expressão de descarga, de liberação do oprimido, do recalcado.

Antes de seguir com as reflexões, voltemos à cena narrada, a apresentação da música. Sua forma era a mesma que registramos em disco, três vezes a letra inteira, com o refrão ao final de cada vez. O refrão é cantado (berrado) três vezes, ficando a quarta vez com um vazio, às vezes preenchido por Cabelo com um *bééé!* mais curto e deslocado, que não cai na cabeça do compasso. No disco, incluímos uma alteração que surgira cerca de um ano antes da gravação, um especial após o primeiro e o segundo refrões.<sup>87</sup> No primeiro, uma melodia em modo oriental preenche a mudança da harmonia (que vai para |A F#m|). No segundo, o coro faz outra melodia, cantando “*mamamamamama / mamamamamama*” duas vezes, sobre a mesma harmonia do primeiro.

Ao fim da apresentação, dessa “primeira audição” do Berro, fiquei atônito. Absolutamente impactado pela força daquela peça, que se podia chamar de “canção” apenas com certo desconforto. Poderia ser um *rap*, já que era basicamente composto de ritmo e poesia, um texto mandado sobre uma base rítmica (e harmônica), com um refrão. Mas o desconcerto provocado pela exposição àquela obra foi tal, tamanho o grau de identificação, a perplexidade de quem vê algo inédito, um ser desconhecido, de uma inteireza e lógica próprias, surpreendentes, que a primeira reação foi pedir para que Cabelo a tocasse de novo.

Não me recordo sobre o impacto causado pela música nos outros integrantes, nem mesmo tenho certeza que estivessem todos ali. Eu estava atordoado demais para pensar sobre outra coisa, atentar a detalhes. Foi uma empolgação do tipo “temos a obra do movimento”, “sobre esse pedra edificaremos nossa construção”, e coisas do gênero. A sensação de realização que um evento assim, quando alguém do grupo apresentava algo extraordinário, provocava, era a mesma (ou maior) da que se dá quando da finalização de uma obra própria, da qual se gosta muito: a sensação de um planeta estranho descoberto, uma nova América, mundo novo.

---

<sup>87</sup> Desagradável ter que consultar o dicionário para tirar dúvida sobre o plural de uma palavra tão familiar quanto “refrão”. Pior: saber que sua opção estava errada, e que a gramática admite duas possibilidades feias: “refrãos” e “refrães”.

Só com o passar do tempo fui assimilando a letra, suas idéias. Chegamos à conclusão que era a “declaração de princípios” do Boato. Embora não trabalhássemos ainda com o conceito de “devir” (no sentido deleuziano do termo), intuíamos o devir-animal da canção.

Como poderia um som servir de farol, a não ser para um cego? (Para alguém que enxergasse com os ouvidos?) Que velocidade teria esta “*carroça descomplicada*” que “*não precisa roda nem precisa nada*”, mas que a patrulha rodoviária não pega? Os movimentos ondulatórios, ondas do mar, o vácuo da enguia, o rastro de cobra que guia, o ciclo eterno de noite-dia, concretizam essa passagem de tempo vertiginosa, que presenciaria alguém que atravessasse os séculos, para quem um dia e uma noite passariam em centésimos de segundo. Os momentos luminosos, plenos de alegria, seriam os instantes extraordinários, notáveis, desejáveis de se viver, por alguém que afirma “*Nanananão nanananão sou sofredor*” duas vezes na letra.

A referência a Drummond e seu “sentimento do mundo”, que me passou despercebida nas primeiras audições, chamou atenção de Tárík de Souza em sua crítica ao CD “*Ovo*”, coletânea produzida por Pedro Luís com novos artistas cariocas lançada em 1994/95. Essa referência levará a um sentimento bem distinto do poeta mineiro: não a compunção, o pesar, mas a constatação da imundície. O imundo da sujeira, da impureza, da acumulação; mas também o imundo na segunda acepção apresentada pelo dicionário Houaiss: “*que revolta a consciência; moralmente baixo; ignóbil, torpe*”.

A resposta a essa imundície vem nos versos seguintes: “*minhoca que sou vou comendo as porcarias / transformo tudo em húmus em quarenta e cinco dias*”. Esse princípio reprocessador, não de antropofagia mas de coprofagia,<sup>88</sup> promove a reciclagem do lixo (cultural), dos dejetos de informação da sociedade, e os transforma em algo fértil, adubo orgânico, produção de poeta. Esse era um dos conceitos norteadores do trabalho do Boato, especialmente na segunda fase, ou seja, depois da formação da banda. O trabalho musical do coletivo, que se pretendia “biscoito fino para a massa”, apropriando-se da máxima de Oswald, tinha a ambição de produzir música pop com um componente distintivo, a informação mais densa, o dado poético.

---

<sup>88</sup> Conforme afirma Cabelo na entrevista do Boato à revista *O Carioca*, de 1995.

O final da canção, a preparação para o refrão, feita pelos versos “*tenho os pés nas nuvens os óios plantados na terra / germina o cabrito brota a cabra berra*”, trabalha com imagens quase surrealistas, como os pés nas nuvens (Magritte?) e os olhos plantados na terra. O cabrito que germina ou/e brota, a cabra que berra, trazem a canção de volta para seu elo, fechando seu circuito, iniciado por “berro de cabra que me serve de farol”. As aliterações em “br” e “b”, “o cabrito brota a cabra berra”, parecem marcar o tempo, como tentativas de riscar o fósforo que não se acende (só no refrão), ou o tique-taque do relógio na contagem regressiva antes da explosão final: BÉÉÉÉÉÉ! BÉÉÉÉÉÉ! BÉÉÉÉÉÉ!

Estas pequenas reflexões acerca da canção foram sendo construídas com o correr dos anos, e creio que tenham brotado em resposta à força estética que a obra exerceu sobre mim. Os eventos ocorridos no dia da apresentação da música não estão claros em minha memória; a intensidade do impacto da primeira exposição a ela é nítida como se houvesse ocorrido há dois ou três anos, em vez de vinte e dois. Um cristal de memória, sólido, límpido, com o brilho do espanto de ver um objeto desconhecido pela primeira vez. Cabelo executou a canção de novo, creio que já do outro lado do terraço, de frente para a favela. Meu desejo era infantil, queria ouvi-la de novo, de novo, de novo. Nós já gritávamos BÉÉÉÉÉÉ, na segunda audição. E queríamos cantar a letra toda, aprender a tocar no violão, treinar aquela levada infernal.

Em pouco tempo (creio que não neste primeiro dia) Beto incorporou à canção uma introdução curiosa que, à maneira da composição criativa do Boato, acabou se firmando como “parte” da música, arranjo. Era o *fole de pé* (ou *fole em fá*), uma bomba de inflar botes de borracha acionada mecanicamente com o pé, objeto singular. Sanfonada, amarela com tampa e fundo azuis, e uma mangueira fina sanfonada azul que conduzia o ar, a bomba produzia um som característico, que de alguma maneira se assemelhava a uma voz de animal, de carneiro ou bezerro. A versão registrada no CD mantém o instrumento na introdução.

Num exercício de imaginação, poderíamos pensar que esta canção, por seu teor de manifesto – não manifesto explícito, programa de vanguarda; manifesto implícito, conceitual, poético, como *Alegria, Alegria e Domingo no Parque* foram o para o Tropicalismo, e *Chega de Saudade* para a Bossa Nova<sup>89</sup> –, tinha

---

<sup>89</sup> Não comparo as canções, mas seu procedimento.

condições para se tornar a canção-manifesto da “movimentação” das novas bandas cariocas de meados dos anos 90. Se houvesse constituição de “movimento”, articulação explícita, programática, possivelmente isso teria acontecido. Já estavam na ativa o Planet Hemp e O Rappa (que gravou seu primeiro disco no mesmo estúdio – numa sala mais cara, mais profissional – e na mesma época em que gravamos nossa primeira demo), bandas que tinham afinidade e alguma proximidade com o Boato. A questão é que a rede era outra. A política caminhava por outros modos, e um deles obedece à máxima de Torquato Neto: *“o primeiro passo / é tomar conta do espaço”*. A afirmação destas bandas não só no circuito, como também no mercado, era um projeto político (outra vez, não explícito, subliminar) de transformação do panorama musical, e a introdução de outras questões nas pautas de discussão: o consumo e a legalização da maconha, no caso do Planet Hemp; o racismo e a injustiça social, no caso de O Rappa; e a educação, a justiça e igualdade de direitos, no caso do Boato.

Isso explica porque muitos fãs se sentiram traídos por Marcelo D2, que saiu do Planet Hemp (causando o seu fim) para dedicar-se a uma carreira solo que abraçou o pop, o Faustão e o circuito da comunicação de massa. Assim como muitos fãs de O Rappa abandonaram o grupo após a saída de Marcelo Yuka, impossibilitado de tocar bateria após levar nove tiros num assalto na Tijuca. Em relação ao Boato, a “bronca” dos fãs diz respeito ao fim da banda, ao abandono do projeto. Creio que eles tenham razão.

Foi bom, no processo de pesquisa e redação da tese, redescobrir que essa leitura de *Berro da Cabra*, a constatação de sua força, não tenha vindo apenas de nós. Em sua coluna Radar, nos tempos em que escrevia para a Folha de São Paulo, Zeca Camargo publica uma matéria falando de dois poetas que estariam mesclando poemas e música de maneira original, um no Rio e outro em Nova York. Cabelo e Reg E. Gaines são os poetas citados:

*“Cabelo tem sua banda Boato, que já circula nos lugares certos com sua demo. Nela está incluído o melhor “groove” de banda nova recente – e é justamente para a poesia “Berro da Cabra”, de Cabelo.”*<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Caderno Ilustrada, Folha de São Paulo, 02 de agosto de 1994.

**45. DIÁRIO:** num café

Café L’Avenue, 12 mars de 2013

André Pessoa, doutor em Letras pela UFRJ, poeta, músico, me escreveu hoje. Disse que ainda não selecionou os poemas que eu havia pedido, mas que em breve me enviará. Mencionou o contexto da PUC-Rio como algo relevante para a história que narro aqui. Isso me entusiasmou. Não tínhamos falado sobre essa questão ainda, e tenho pensado bastante nela. Respondi para ele na hora, agradecendo e lançando outras questões. Sua mensagem foi um retorno do *e-mail* coletivo que enviei, cerca de um mês atrás, para todos os fundadores do Boato – e também para Alexandre Brasil, boateiro desde que “vimos banda”, e identificado com a estética do grupo como nenhum outro músico convidado, nem mesmo Pedro Luís.<sup>91</sup> A mensagem comunicava a todos sobre o tema da minha tese, e convidava a colaborar com a pesquisa, a princípio enviando os poemas que cada um colocou na exposição de 1989. Avisava também da criação de um grupo de e-mails, que chamei de *otaoboato*,<sup>92</sup> com o objetivo de centralizar as conversas e o intercâmbio de informações. Todos os convidados aceitaram e responderam afirmativamente, só Cabelo ainda não respondeu. Adicionei-o então ao grupo de modo compulsório, e sigo aguardando alguma manifestação sua. Até agora, só Celão enviou os poemas que selecionou para a exposição originária. Beto ainda não fazia parte, estudava na Faculdade da Cidade. Brasil chegou três anos depois.

Escrevo de um café em frente à Bibliothèque nationale de France, a BnF, meu templo de escrita, meu *bunker*. Cheguei tarde demais para entrar, teria que sair de lá em breve, está quase no horário de fechamento. Escolhi uma mesa diante da grande vidraça do café, que fica numa esquina da Avenue de France, a paralela ao Sena que passa atrás da biblioteca. Daqui vejo as suas quatro torres em

---

<sup>91</sup> Enviei de Paris esse texto para Beto Valente ler. Ele gostou, mas disse discordar desta afirmação. Para ele, Pedro Luís também se identificava com a estética do Boato, tanto quanto Brasil.

<sup>92</sup> *OtaoBoatO* foi um nome que criei para um possível disco do Boato, não concluído.

forma de livros abertos, e a neve que cai com intensidade inusitada para a época. A neve voltou ontem à noite com força total. Acordei hoje com a visão dos telhados brancos, e com essa curiosa distensão no tempo que a neve provoca. O movimento lento da queda dos grandes flocos, sua trajetória no ar, são aspectos dessa manifestação da natureza com a qual não estou habituado, que me desloca da realidade cotidiana.

Um homem de muletas limpa o pára-brisa de seu carro, estacionado bem aqui na frente. A camada branca que cobre o vidro tem quase um palmo de espessura, é muita neve. Ele tem dificuldade, segura as duas muletas numa mão e tenta limpar com a outra. Penso em ajudá-lo, procuro uma porta próxima com o olhar, não há. Um senhor negro chega lá para colaborar. Uma moça também se aproxima, e os dois dão conta de desobstruir a visão do motorista, que agradece e entra no automóvel. A vidraça do café me separa do mundo como uma tela de cinema, na qual o filme do dia se projeta sem parar.

O céu é uma capa densa cinza, levemente azulada, e a luz parece vir toda do chão branco. No asfalto da rua começa a se formar uma lama negra. Hoje vim de metrô, transporte que raramente utilizo. Da estação da Gare d'Austerlitz até aqui vim de *Vélib*, a bicicleta pública que é um extraordinário meio de transporte, o que mais me serve. Lamentável que o poder público no Brasil não leve a sério essa alternativa, nem nós, cidadãos. A recente morte do ciclista na praia de Botafogo, e o bárbaro acidente na Avenida Paulista, no qual um motorista arrancou o braço de um ciclista e fugiu, são sintomas deste mal. O motorista depois contou para a polícia que jogou o braço do ciclista num rio, para livrar-se da prova do crime.

Qualifiquei de bárbaro o acidente. Na verdade, bárbara foi a reação do motorista. Livrou-se do braço que o carro dele extraiu do ciclista. Tenho pensado sobre a questão da barbárie. Domingo passado soube de um assassinato medonho no Rio de Janeiro, na zona Sul. (Qual assassinato não será medonho?) Li no Globo *on line* (e depois vi a reportagem em vídeo) sobre o caso de um menino que pulou o muro do Jockey Club e desapareceu. Outro menino, que havia entrado com ele, contou que eles foram cercados por seguranças. Este conseguiu fugir. Seu amigo ficou. O corpo foi encontrado na Vista Chinesa, local tradicional de desova na Zona Sul do Rio. Tinha pregos enfiados nos dedos da mão. Quatro tiros na cabeça, outros tantos no tronco. Não teria doze anos, pela fotografia que

vi. Talvez tivesse doze, talvez menos. Era lourinho, tinha olhos claros, imagino que filho de nordestinos, como tantos na Rocinha. Na reportagem em vídeo, a mãe, moradora desta favela, descrevia os suspeitos, que foram vistos com o menino antes de seu sumiço. Depois contava com todos os detalhes mórbidos o estado em que foi encontrado o corpo de seu filho. Cada palavra que dizia parecia fazê-la sentir mais dor. Como se quisesse para a ela a dor que o menino deve ter passado durante a tortura e a execução. Esse parágrafo, escrito de um café moderninho em Paris, durante um crepúsculo cheio de neve, soa como uma ficção sinistra.

Essa pequena digressão não veio apenas como resposta aos acontecimentos violentos dos quais tive notícia nesse fim de semana, nem das conversas com amigos sobre o Rio de Janeiro. É que enxergo no Boato, em alguns de seus procedimentos, sobretudo em sua atitude, em sua postura, algo de bárbaro, de selvagem. Como se o Boato estivesse constantemente querendo dizer: “fazemos parte disto (civilização), mas reconhecemos e damos vazão à nossa barbárie”. Talvez eu esteja sendo redundante, repetindo a novidade que o *rock’n’roll* trouxe há 60 anos. Lembro que, após assistir à primeira apresentação do Boato como banda, em 93, minha mãe veio falar comigo um tanto constrangida. Ela não sabia bem o que dizer, mas estava claro que ela não havia gostado, ou não tinha entendido. E o que ela falou, por fim, foi: “*Meu filho, eu não te reconheci. Nunca vi você assim*”. Ao que imediatamente respondi: “*Isso é roquenrou, mãe*”.

“Banana”, canção que foi escolhida como música de trabalho da banda pela gravadora (num evidente equívoco, que não soubemos desfazer), trata da barbárie do capitalismo, do processo civilizatório da América através da fruta-ícone tropicalista, também símbolo da exploração comercial, a banana. Espécie de tradução em canção de *As veias abertas da América Latina*, de Galeano, *Banana* alude aos universos de *Banana Republic*, *Banana Boat*, *Yes, nós temos banana* e *Chiquita Bacana*: a banana é vitamina que engorda e faz crescer. A nossa *Banana* é um *punk rock (hardcore)* brasileiro, uma das primeiras composições do grupo. Num momento ainda embrionário, que foi fundamental para a formatação da banda, os integrantes do grupo se encontravam na casa de Nina Taterka, amiga de primeira hora. Nina era filha de um *ex-hippie* (existirá algum *ex-hippie*?), o fantástico Cláudio Prado, o Cado, da quatrocentona família Prado paulista.

Parente de Paulo Prado, Cado é uma inteligência destemida, franca, independente. Reconheceu naquele bando de garotos algo de interessante, talvez alguma identificação com sua geração. Foi uma surpresa boa ver a bela imagem de Cado jovem, em 1970, no palco do festival da Ilha de Wright, na Inglaterra, agitando uma bandeira do Brasil na apresentação dos tropicalistas por lá. (Imagem do filme *Tropicália*, de Marcelo Machado, que vi aqui na Europa). Consta que ele foi a figura que articulou para que o show dos brasileiros acontecesse.<sup>93</sup> Mas Cado, principalmente, permitia que fumássemos maconha em sua casa, com seus filhos, que eram quatro ou cinco. Celso Azevedo, o mais velho, meio filho de criação, meio amigo agregado, acabou por ser o primeiro produtor do Boato, tendo um papel importante na realização do nosso curta-metragem. Celso faleceu há alguns anos, em São Paulo.

Os filhos de Cado eram músicos, e havia um quarto na casa que era equipado como estúdio, com diversos instrumentos musicais. Guitarra elétrica, baixo, tumbadoras, bateria, diversos instrumentos de percussão: para nós, que tocávamos bacia, redôngulo e atabaque (no máximo um violão), aquilo era um verdadeiro parque de diversões. Ficávamos hora levando som, fumando, conversando. Talvez a primeira composição coletiva do Boato tenha sido “*Macarrão*”, canção que tinha o objetivo de invocar a presença de Rodrigo Bruno, o “*Macarrão*”, personagem extraordinário desse momento, sobre quem já escrevi e ainda escreverei um texto.<sup>94</sup>

Mas ali já havia um esboço da estrutura de composição do Boato: dois acordes, repetidos *ad eternum*, e uma letra composta de versos improvisados sobre a simplória estrutura harmônica (da qual me lembro bem: [C#m7 | C#m7 | F#7 | F#7]). Tantas e tantas canções do Boato tem essa estrutura, repetitiva como os mantras. Cabelo aprendeu isso rápido e compôs quase todo seu repertório com canções de dois ou três acordes. “*Quatro acordes, para mim, é jazz*”, costuma dizer. E é extraordinário o que ele consegue fazer com dois acordes. *Banana* também é assim. Acho que a Nina, se não me engano, trouxe umas bananas para os garotos que tocavam. Ela começou a oferecer as frutas com um grito, sobre o fundo musical de rock pesado que rolava: “*Banana! Banana!*”. Alguns dias

<sup>93</sup> Imagens do documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado.

<sup>94</sup> Outro evento mágico no Boato: tanto tocamos a canção que *Macarrão* apareceu. Disse estar dormindo e ter ouvido um chamado, uma invocação.

depois, Cabelo chega com a canção pronta. Dois acordes menores com sétima com um tom de intervalo: [Cm7 | D#m7]. Essa rudimentar harmonia, um ritmo frenético, e a vasta gama de sons extraídos pela mão direita de Cabelo, faziam a base da canção. A primeira audição da letra, um texto que havia nascido de um grito, foi impactante:

*Esburacam nosso solo  
Vendem o minério todo a preço de banana  
O povo escravizado morre aos poucos sem dinheiro  
Ao menos pra poder comprar um quilo de  
BANANA!  
Café com leite  
BANANA!  
Pão com manteiga  
BANANA!  
Arroz com feijão  
BANANA!*

*Aos dois minutos o trator já entra em campo  
Expulsando os homens sem saída pra cidade  
E come açúcar, come sal sem carne e perde os dentes  
Capitalismo selvagem não tem piedade  
Corta o pau do índio pra fazer cachorro-quente*

*BANANA!  
Café com leite  
BANANA!  
Pão com manteiga  
BANANA!  
Arroz com feijão  
BANANA!*

*E os mineiros da Bolívia vão morrendo  
Morrendo jovens com o pulmão apodrecendo  
Mendigos do lado de fora da praça  
Comidos pelos ratos, bebidos pela cachaça*

*BANANA!  
Café com leite  
BANANA!  
Pão com manteiga  
BANANA!  
Arroz com feijão  
BANANA!*

(Mais tarde, Beto acrescentou o verso “pinga com limão” no último “banana” do refrão. Tornou-se parceiro na música por este verso.)

Ali estavam a civilização e a barbárie, a cultura e a selvageria, o capital e o proletariado, o rural e o urbano, o ícone máximo do Brasil e seu avesso, o Modernismo, o Tropicalismo e sua atualização mais perversa, menos romântica, filtrada pelo *punk rock*. Nos shows, atirávamos bananas para o público, às vezes como se fossem coquetéis molotov, bananas de dinamite, às vezes como se fossem pedras.

Aqui a neve diminuiu, mas não parou de cair. Há só algum vestígio de luz nas calçadas brancas, as luzes dos postes e dos automóveis estão acesas. Um carro de bombeiros passa devagar, girando uma luz azul e soando sua sirene. Essa é a trilha sonora de Paris: sirenes. Sirenes dos bombeiros, sirene da polícia, sirenes de carros de policiais à paisana, sirenes ecoado nas paredes velhas dos prédios dessa cidade-museu, sirenes vibrando as estruturas excessivamente imponentes da cidade pesada, sirenes, sirenes, sirenes.

## 46. Transcrição G – Tentáculos: BETO

### I

*Beto. Roberto Beto. Bétson. Betílson. Beto Ruim. [ruído, movimento] Ai! Comecei a falar do Beto, levei uma picada de formiga no dedo do pé. Isso não pode ter sido à toa. Se foi por acaso, não podia ser mais... sssssssintomático. Ou sincrônico, ou... significativo. O Beto é um personagem, personagem. Um grande amigo, que eu comecei, quando o conheci, implicando. Primeiro porque ele entrou no Boato [pigarro] de uma maneira que eu considerei estranha. Ou seja, o Boato já existia como Expoesia, já tínhamos feito a exposição, a performance inicial, e algumas coisas, o Circo Voador... E um dia, num evento numa pequena boate de Copacabana chamada Zoom, se não me engano, o Boato fez um... A gente não se chamava Boato ainda, naquela época, mas era a galera da poesia, que foi fazer a participação numa exposição. Imagine uma exposição numa boate – boate, casa noturna, né? Um ambiente assim. Mas o Cabelo foi convidado. Acho que era uma noite na semana que eles faziam aquilo, convidavam um artista novo e faziam uma performance, faziam um evento. Muito bem. O pessoal da poesia, que éramos nós, amigos do Cabelo, fomos evidentemente participar daquilo, ver o que que o Cabelo expôs... se não me falha a memória, umas caixas, que a gente espiava dentro das caixas... Creio que tinha também pintura. Cabelo pintava, no início, bem no início, ali no Parque Lage, e eu gostava daquelas pinturas. Mas não me recordo se ele botou pintura nessa exposição, desenho, o que tinha ali. Lembro dessa caixa. Agora não... Eu nunca mais tinha lembrado dessa caixa, desse objeto plástico do Cabelo... Uma caixa pintada por fora, um objeto, que tinha um orifício que a gente olhava... Tipo uma caixa de sapato... com um céu, umas constelações... Tô me lembrando assim parcialmente, lembrando da existência do objeto mas não tô lembrando bem do objeto em si. Interessante, não me recordava de maneira nenhuma disso. Mas nessa noite, algumas pessoas, além de nós que combinamos participar, ou seja, além daqueles seis originais lá da PUC, havia outros também. Havia gente que a gente sabia que falaria, como Isabella, uma amiga da PUC. Não tenho certeza se Pedro Luís*

*e Juca Filho já estavam aí e falaram. Mas falou esse cara, que tinha aquele olho levemente esbugalhado, e sanpaku, como dizem na macrobiótica, sanpaku como Buñuel. Ou seja, com a íris bem acima do limite baixo do olho, da pálpebra inferior. A íris fica flutuando no olho do sanpaku, fica muito branco no olho, o Beto é assim. Com um cabelo assim lisinho e meio ralo... Engraçado, uma cara engraçada. Assim fortinho, e tal. Falou um poema que tinha já o traço de humor característico do Beto, que é um traço muito marcante do Beto a ironia, o deboche, o sarcasmo... É um traço fundamental na constituição do Beto. E aquele cara falou ali. Foi legal, isso eventualmente acontecia, que pessoas que assistiam às nossas performances pudessem falar poema, um ou outro. Eu disse eventualmente, mas o mais correto é: raramente isso acontecia. E a gente gostava quando isso acontecia. Nesse caso, da boate Zoom, da exposição do Cabelo – tenho impressão que não era só o Cabelo, que havia outro artista também, não tenho certeza. Mas o fato é que algumas pessoas falaram, além de nós. Muito possivelmente Macarrão também tava nessa e falou... Isso é 89, 1989. Bem, na reunião seguinte do Boato, esse cara, esse do cabelinho assim, do olho arregalado, aparece na casa do Cabelo. Eu absolutamente não entendi aquilo, falei, pô, perai... E ele foi ficando, esse cara. Isso foi o que me incomodou, ele não conversou com as pessoas, não falou “rapaziada, gostei da parada, quero entrar, como é que é”, simplesmente chegou e foi ficando. Claro que ele era amigo do Cabelo, então tinha essa senha, essa entrada franqueada por ser amigo de alguém de dentro. Especialmente do dono da casa na qual a gente se reunia, dava mais força. Isso, me lembro, provocou um incômodo, assim como esse humor um tanto agressivo do Beto, humor de escárnio, deboche constante de tudo a sua volta, também me incomodou. Eram duas coisas. Mas comentando com o Montanha, na entrevista que fiz com ele, ele disse que achou muito natural a entrada do Beto, que não pareceu a ele nenhuma forçação, porque se o Macarrão, por exemplo, tivesse querido fazer parte do grupo que se apresentava, teria entrado, sem problemas. Eu concordei. Ou outra pessoa também. Então esse argumento da vontade do Beto de participar ter sido o passaporte dele, o ingresso dele ter se dado pela sua vontade...*

## II

*Mas o Beto é um poeta talentoso. E os poemas do Beto, desde o início, desde esse momento aí muito incipiente ainda do Boato, os poemas dele já traziam uma personalidade, umas temáticas, umas características muito do Boato. Quer dizer, a entrada do Beto ajudou a consolidar a personalidade do Boato, definitivamente. A entrada do Beto foi definitiva na consolidação da personalidade do Boato. As suas temáticas, o tema de seus poemas: têm uma espécie de “brejeirice urbana”, se é que isso é possível, uma brejeirice urbana. O poema, a história do poema, é de um sujeito que acorda ouvindo pássaros, e no final o poema revela que os pássaros estão numa gaiola, nos fundos de apartamento em Copacabana, no décimo andar. Este tipo de humor, também alguma coisa deslocada... Um componente rural forte, uma influência nítida de Guimarães Rosa, de sertão, de nordeste... O Beto tem família em Carangola, interior de Minas, viveu muito tempo lá. Quer dizer, não como eu vivi em Araçatuba, de estar estabelecido, com pai e mãe lá, casa, escola; o Beto passava as férias, tinha os avós lá, amigos lá, ia com muita frequência, então desenvolveu essa familiaridade com Carangola, cidade na qual também Cabelo tem família. Então as ligações de Beto com Cabelo são muito anteriores, vão muito além de Copacabana. A mãe do Cabelo morava, e mora ainda, no apartamento que generosamente, em todos os sentidos da generosidade, abrigou o Boato, que ficava e fica na Sousa Lima, e o Beto morava na Nossa Senhora de Copacabana, ali também no Posto 6. Então a questão geográfica também é importante no Boato, e Copacabana é o epicentro do universo, para o Boato. Copacabana é uma galáxia inteira. Cada Posto, um sistema. Copacabana é um mundo e a gente estava ali naquele mundo, e Beto cresceu nessa coisa de Copacabana, né, mar, quarteirão da praia.... O edifício dos pais dele, o Igrejinha, é na N. S. De Copacabana, mas tem saída para a Atlântica, então é um prédio colado na praia, e o Beto tem essa história de surfe, praieira.*

## III

*Mas a idiossincrasia, no Beto, bateu e ficou. O cara é gauche, também. Gauche playboy, se isso é possível Mas essa coisa gauche, por exemplo, dos 3 irmãos né, o Beto tem mais dois irmãos, então dos três o Beto foi o torto, no sentido que Rodrigo e Gustavo terminaram o colégio e entraram na faculdade, se formaram e seguiram as carreiras em que se formaram... Com variações, o Rodrigo variou um pouco, estudou mais, e o Gustavo seguiu no Direito direto, foi trabalhar com o pai, o Beto é filho de advogado. Beto ingressou primeiro em Comunicação Visual na Faculdade da Cidade, e abandonou o curso. Acho que no Boato ele já tinha abandonado, não fazia mais, eu acho. Não queria nada com a hora do Brasil, como diz a expressão. Artista, artista. O Beto durante o Boato ingressou em História, no IFCS. Acho que foi muito útil assim para arrumar namoradas, curtir o centro da cidade, talvez ele tenha encontrado alguma disciplina interessante. Mas não me lembro dessa informação. Então é isso, o Beto tinha essa coisa gauche. Estudou no Santo Inácio, de escola, uma gente preparada para vencer, quem estuda no Santo Inácio é winner, ou pelo menos supõe-se que deva ser, e o Beto não tava querendo isso.*

## IV

*Sujeito que tem uma noção geográfica muito interessante, um cara que roda muito todos interiores do Brasil de carro, tem um prazer nisso. Interior do estado do Rio, Minas Gerais, Bahia, Nordeste... Isso tudo, essas viagens todas foram fornecendo material para a poesia dele. É um cara talentoso, é muito talentoso o Beto. Mas como já tenho idade suficiente para saber que talento é apenas um dos componentes necessários para fazer um artista, quer dizer... A dedicação, o foco, a paciência... O Beto é extremamente musical, extremamente musical. Já estudou, por exemplo, trompete. Com o pouquíssimo tempo que ele estudou, ele já conseguia tirar um som do trompete. Tocava berrante, que é um instrumento importantíssimo no Boato, e que eu não tô citando até agora nesta tese. Mas ele tocava berrante. Ele tinha habilidade com os instrumentos de sopro. Ele também chegou a estudar violão, acho, mas tampouco tinha paciência de ficar repetindo*

*aquelas coisas. Por isso o Beto não poderia ser instrumentista, porque ele é a ansiedade encarnada. É uma pilha, é um cara assim... Para estudar música tem que ter paciência, saco. Mas é um compositor forte. É ótimo poeta e compõe músicas belíssimas, canções que em geral tem a ver com essa coisa mais brasileira, interiorana, sertaneja, ou folclórica. Muito ligado em folclore, o Beto, leitor de Câmara Cascudo, creio que no Boato é quem mais se aprofundou nisso, quem mais leu Cascudo foi mesmo o Beto. E isso tudo ele aportou no Boato, ele chegou com essa carga, com essa informação. O chapéu de vaqueiro, os elementos do nordeste, em geral vinham pelo Beto. A canção “Foi”, chama-se Foi, a canção, um xote, é belíssima, uma música de amor. Não sei como não foi gravada por uma Elba Ramalho, poderia perfeitamente ser um hit nessa praia da Elba. Mas o Beto tem canção gravada pelo Cidade Negra, com Cabelo e Pedro Luís... Bom, por Ney Matogrosso conosco, com o Boato... Ele tem muita composição, o Roberto.*

## V

*Eram freqüentes os atritos entre nossas personalidades. Uma vez a gente quase saiu no braço mesmo. Tive vontade de partir pra cima, enfiar porrada nele. E ele também, com certeza. Evitamos ali a violência física, eu ao menos evitei, pensando que seria muito pior pra o grupo. A briga não foi pessoal, de maneira nenhuma. Eu briguei com ele porque ele chegou atrasado ao ensaio. Excessivamente atrasado, digamos assim, mais de duas horas depois da hora marcada. Nós estávamos começando a fazer espetáculo com diretor, o diretor era Emmanuel Marinho. E a gente marcou sei lá, duas horas da tarde, e ele chegou quatro, quatro e meia, com uma desculpa que tinha sido assaltado, inventou uma história completamente sem pé nem cabeça, uma mentira desbragada, ficou namorando, claro, qualquer coisa assim. E ali no terraço, ao lado do ralo, eu gritando com ele, ele gritando comigo, a gente chegou a se empurrar, as pessoas nos cercaram... Eu não brigava acho que desde o colégio, que bom que não brigamos, porque... Emmanuel Marinho estava esperando, Adriana Ortiz era a iluminadora, a gente tinha uma equipe que eu tinha montado, a gente ia fazer*

*uma temporada no teatro Ziembinski. E no decorrer da nossa trajetória de Boato volta e meia a gente se estranhava.*

## VI

*“Eu tava cansado / com fome / com sede/ e com frio / com ela, na beira do rio.” Um poema de Beto. Outro que eu apreciava muito era o... “Tantos espermatozoides desperdiçados / nos devaneios do banheiro / quantos filhos frustrados / lhe proporcionou o jornaleiro?”. O Beto tocava redôngulo. Foi ele que instituiu o redôngulo como instrumento. Acho que deu o nome também. Um aro de basquete encontrado ali no terraço do Cabelo, que com um espeque de barraca, um ferrinho, virava uma espécie de triângulo da Feira de São Cristóvão redondo. Um triângulo mais bruto, rústico. O som excelente, do instrumento. E ele muito rítmico, o Beto. Boa noção rítmica. Era um instrumento fundamental na nossa batucada, nas origens musicais do Boato. Assim como o fole de pé, ou fole em fã, aquela bomba de plástico de encher bote de borracha que ele acionava com o pé na introdução do Berro da Cabra: [imita o som] hã, a-hã, a-hã, a-hã, a-hã, a-hã, a-hã... Pô, era muito bom aquilo. Por outro lado, tocava um agogô, machucava o animal no agogô do Cabrobró.*

## VII

*Excelente câmera. Isso tem que falar também. O Beto tem um apuro visual e plástico, não é à toa que ele estudou com Cabelo lá na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, me lembro dos quadros no quarto dele, as telas pintadas por ele, me impressionavam assim... quer dizer, não é que eu gostasse propriamente... eu gostava, era naïf, talvez, bem coloridas, telas coloridas e grandes... Mas o Beto fazendo câmera é um talento mesmo. Mais uma vez é uma pena que ele não tenha tido paciência para estudar, porque também para ser técnico de cinema tem que ter uma paciência, uma perseverança... E aturar aquela hierarquia pesada do cinema... Mas ele daria um grande fotógrafo, eu acho. Porque um grande câmera ele já é. Se ele tivesse a noção de fotografia no sentido técnico, ele poderia viver*

*disso, e bem. Tinha muito boas idéias de filmes, e uns planos incríveis, enquadramento, composição... E operação de câmera na mão. O Beto viveu, agora lembrei disso, nos primeiros anos de Boato ele fazia um trabalho curioso, ele era câmera de vídeo que registrava excursões pra Disney. Então ele ia junto com a excursão, com uma câmera super VHS, que era assim a alta tecnologia não profissional da época, semiprofissional, e ele filmava as pessoas lá na excursão, entrando nos brinquedos, passeando, posando, sei lá, e ganhava assim seu dinheiro, e comprava suas coisas nos Estados Unidos. Era um trabalho assim não constante, mas acho que rolava de 2 em 2 meses, e ele ganhava um dinheirinho bom. Nós já fizemos, depois do fim do Boato, fomos parceiros em pelo menos dois filmes. O Saravá!, de 2004, e o Novela Vaga, que foi um filme um pouco mais elaborado, no sentido que tomou mais tempo, teve um roteiro mais fechado... De 2007, o Novela Vaga. O Saravá! é um filme interessante, experimental, cujos protagonistas são Cabelo e Jarbas Lopes, dois artistas plásticos, e as obras dos dois entram no filme. Então uma experiência interessante lidar com dois artistas plásticos performáticos e também trazer as obras desses artistas, colocar no universo ficcional do filme, que era uma ficção. Já o Novela Vaga é uma comédia de 8 minutos, mais fechadinha. Paulo Tiefenthaler protagonizando, e eu e Nadège Catenaci, uma francesa, como os outros personagens.*

## 47. Um projeto não realizado

Com tantos anos de trabalho em conjunto, é natural que vários projetos planejados não tenham sido levados a termo. No Boato, essa cornucópia de invenção, idéias surgiam aos montes, muitas estapafúrdias ou sem sentido, e outras tantas relevantes, interessantes. Não havia limites de pudor, não havia crítica prévia; uma vez que fluxo criativo fosse liberado, as idéias brotavam e eram lançadas ao ralo, sem julgamento. Dentre elas, algumas eram retomadas, e uma pequena parcela efetivamente aproveitada, transformada em matéria, canção, poema, cena. O curta e a peça foram assim, proposições que surgiram despretensiosamente e foram levadas às últimas conseqüências pela tribo.

Um dos projetos não realizados de que me lembro, até por ter sido proposto por mim, era o *Almanaque do Boato*. A idéia era realizar um livro que contivesse de tudo, de poemas a receitas, de anotações corriqueiras a profecias. Imagens, registros da trajetória do Polvo, a evolução das nossas criações, fotos de referências do Boato, a própria teoria do Polvo, como foi concebida (e desenhada) por seu criador, partituras de canções, e inúmeras outras coisas que o Boato certamente inventaria, uma vez que encampasse o projeto.

Mais uma vez, um plano de publicação não emplacou no Boato. Não que os tentáculos demonstrassem antipatia pelo projeto. A maior parte dos integrantes parecia achar interessante a aventura; um fazia uma sugestão, outro rebatia com outra. Mas a coisa não andava, não dava a liga que movia as coisas, que era a vontade coletiva, o magnetismo da soma dos desejos, a pulsão de realização do Polvo. Fiz esboços, tomei notas, levei ao ralo. Apesar da boa receptividade, nunca avançou.

Um projeto que evoluiu mais, que absorveu engenho e arte dos boateiros por algum tempo foi a peça *Jesus*, que seria uma ópera rock. Ou ópera pop, talvez. Um musical do Boato, enfim. Dedicamo-nos a fazer leituras dos evangelhos, extrair passagens, parábolas, versículos, para construirmos o roteiro do espetáculo. Imaginávamos produzir algo maior que as performances que apresentávamos no CEP, mas também com mais estrutura que o *Mundo Animal*.

A peça incorporaria uma banda, que tocaria as canções ao vivo, e o elenco. Nós estaríamos misturados nos dois, banda e elenco. Mas lembro que pensamos em convidar pessoas de fora, para reforçar o time. Não havia a banda Boato na época, toda nossa produção musical era executada dentro dos limites da nossa precariedade, nosso amadorismo musical. Que sempre esteve em questão, e era posto em jogo, tematizado.

O enredo da ópera não era a vida de Jesus, tal qual ela aparece no Novo Testamento. O plano era escrever uma espécie de evangelho apócrifo, que misturaríamos com um enredo contemporâneo. Todo esse projeto, do ano de 92 – portanto posterior ao *Mundo Animal*, nosso espetáculo cenicamente mais elaborado –, não passava de alguns fiapos de lembrança em minha memória. Até que encontrei, através da pesquisa, dois papéis com anotações do trabalho de concepção da peça. São datados de 22/07/92 e 30/07/92.

Interessante reler essas notas, mais de vinte anos depois. Elas apontam para um aspecto importante do Boato, que talvez ainda não tenha sido suficientemente desenvolvido na tese: o misticismo, traço fundamental do coletivo. Ele está presente desde o início do trabalho do grupo, e vários textos e manifestos (sobretudo os redigidos por Justo) que assinalam para esse aspecto. Há vários caminhos para procurar compreendê-lo, pensá-lo; o mais imediato, de mais simples apreensão, é o da identificação do Boato com a cultura popular. Não há cultura popular (no Brasil) desvinculada do misticismo. Cristão, afro-brasileiro ou de raízes indígenas, mesmo que por negação, a questão místico-religiosa está presente na própria estruturação dos ritos e práticas da cultura popular.

Pessoalmente, eu não mantinha nenhuma relação com santos ou com a iconografia, os mitos e símbolos do catolicismo. Ao contrário, pelo trauma de ter estudado em escola religiosa, abominava qualquer vestígio de manifestação católica. Alguém que passou por uma escola religiosa tradicional provavelmente gastará muitos anos da vida aprendendo a lidar com o fardo adquirido ali. Através do Boato adquiri um novo olhar para essas manifestações. A princípio desvinculando o cristianismo da doutrina católica, seus dogmas, sua lógica da culpa.

Poetas cristãos nos atraíam para essa visão; Jorge de Lima talvez o mais categórico nesse sentido. O livro *Vida*, de Leminski, compilação das biografias que o poeta escreveu para a coleção *Encanto Radical*, da editora Brasiliense, era

uma das obras básicas para a pesquisa da nossa peça. Além das biografias de Bashô, Cruz e Sousa e Trotsky, há uma de Jesus, na qual Leminski procura apresentar “*uma semelhança o mais humana possível desse Jesus, em torno de quem tantas lendas se acumularam, floresta de mitos que impede de ver a árvore*”.<sup>95</sup> Ele também se propõe a ler o “signo-Jesus” como um subversor da ordem vigente, proponente de uma utopia; e ainda a “*revelar o poeta que Jesus, profeta, era, através de uma leitura lírica de tantas passagens que uma tradição duas vezes milenar transformou em platitudes e lugares-comuns*”.

Esse livro, na época esgotado (eu dispunha de um exemplar fotocopiado), foi uma leitura constante no processo de confecção do musical, que tinha o nome provisório de *Verdade: O Evangelho segundo o Boato* (conforme li nas anotações da época). Um jogo pueril de palavras que fazíamos sugeriu uma das linhas de desenvolvimento da peça: os *após-tolos* seriam os seguidores do homem. Algumas notas dos papéis encontrados: *Os símbolos e os homens; Jesus come banana e fuma back; Jesus fala de cinema.*

Estávamos interessados, assim como Leminski, em mostrar a humanidade de Jesus. Em apresentá-lo como homem, um ser limitado às condições humanas. E fabular livremente com aquele que talvez seja o maior mito da humanidade. Outro artista que foi referência para o Boato no que diz respeito ao misticismo foi Glauber. Pelo que há de místico em sua obra, e pelo que professava em seus textos. Lembro-me de um, muito discutido no Boato, *A Estética do Sonho*, no qual Glauber afirma que “*há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão.*”

A idéia de um certo “misticismo revolucionário” é algo que se percebe já em seus primeiros filmes, sobretudo em *Deus e o Diabo na terra do sol*; e um sebastianismo, que Glauber afirmava ser o “segredo do cinema novo”. Tudo isso atraía o Boato; e a própria noção de sebastianismo, retomada com força por Fernando Pessoa no único livro em português que publicou em vida, *Mensagem*.

Mas as inclinações místicas não se davam somente em relação a doutrinas advindas do cristianismo (embora uma vez eu tenha definido o Boato como *neo-cristão primitivo*): o orientalismo, conforme citei no texto *Formação 2*, era

<sup>95</sup> Leminski, Paulo. *Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 159

referência forte. O xamanismo, em seus aspectos oriundos dos povos nativos do Brasil, também influenciou pensamento e práticas do Boato. Assim como o xamanismo de outros indígenas americanos. Creio que, na adolescência, todos fomos leitores dos livros de Carlos Castaneda. Eu e Justo, pelo menos, entramos um pouco mais nessa literatura. Justo veio assumir para si o papel de “pajé” do Boato; em inúmeras apresentações realizamos pajelanças. O termo era uma peça conceitual importante no pensamento do grupo. Assim como a expressão “o terreiro pop” do Boato, criada para descrever os shows da banda.

O episódio do “exorcismo” de Carlos Emílio no palco do CEP 20.000 veio desse pensamento místico, assim como a defumação do Crepúsculo de Cubatão, divertida performance que realizamos no templo *dark* carioca. Fomos convidados a participar de um evento no espaço, se não me engano uma festa para arrecadar fundos para um curta. Era 1990, creio, o último suspiro do Crepúsculo, boate que tinha como um dos sócios nosso “amigo” Ronnie Biggs (com quem só tivemos contato por sermos amigos de Mike Biggs, seu filho, também músico). Planejamos então uma “defumação espiritual” do ambiente. O componente cômico no Boato era grande; talvez maior que qualquer outro. Fomos todos vestidos de branco, afrontando o negro padrão dos trajes dos frequentadores da casa. Justo levou seu turíbulo, devidamente carregado de ervas de defumação. Bacia, atabaque, redôngulo, lata de azeite, pandeiro e caxixi constituíam formação básica da nossa “orquestra primitiva”, nosso regional selvagem. Assim chegamos ao Crepúsculo, que não sem estranheza nos recebeu. Porém, no momento da performance, os seguranças não permitiram que acendêssemos nosso defumador. O risco de incêndio na boate fechada fez com que nossa defumação fosse apenas sonora. O que enfatizou ainda mais o aspecto pândego da cena.

As experiências místicas do Boato, tão constitutivas de seu modo de ser, formadoras do seu pensamento, tinham uma natureza distinta daquelas que nos serviam de referência, dos anos 60 e 70. Era como se vivêssemos aquilo num âmbito experimental, porém sem perder o distanciamento crítico; queríamos vivenciar as práticas, mas não considerávamos a possibilidade de que aquilo mudasse definitivamente o rumo de nossas vidas, nosso projeto. Ainda que Justo viesse a se ordenar monge Taoísta, religião que professa até hoje.

## 48. A poesia propriamente dita

*Les émotions les plus intenses, suscitent le son de la voix, rarement le langage.*

Paul Zumthor

Paul Zumthor é impecável, relógio suíço. Obcecado por dois temas, na maturidade: voz e poesia. Seu cruzamento, sua intersecção, é onde Zumthor mergulha: a poesia oral. A performance é o intermediador, o agente. Sua minuciosa descrição sobre os fenômenos da poesia oral, suas variantes e seus processos se espalham pelos livros *Introdução à poesia oral*, *A letra e a voz*, e *Performance, Recepção, Leitura*, entre outros. Não há nada, nesses três sobre os quais me debrucei, em que eu não identifique as características do que fazíamos. Nada que impeça de associar aquilo, aqueles parâmetros, ao trabalho que o Boato realizava, que vimos outros fazerem, e que outros fazem ainda hoje. Refiro-me ao uso da voz, ao comprometimento do corpo, da memória, à celebração e perpetuação da comunidade. Porém intuo que haja uma sutil diferença entre a nossa prática e a matriz de Zumthor. Não estou certo que seja uma diferença absoluta; mais provável que sejam especificidades, particularidades, do que venho chamando de poesia falada. Detalhes que a fazem se destacar, se distinguir levemente no oceano da poesia oral. Sem com isso fazer com que a poesia falada deixe de ser poesia oral. Poesia falada é poesia oral, não há dúvida. Como o verde é capim, no capim. Sem deixar de ser o verde. Talvez, apenas isso: a poesia falada como cor, tonalidade da poesia oral.

Quais seriam então os possíveis traços distintivos da poesia falada? O primeiro, capital: ela nasce da música. Nasce e se reproduz na música. Podemos argumentar que toda poesia nasce da música, ou *na* música. Mesmo a poesia concreta, antípoda dessa proposição, tem sido musicada com bons resultados por diversos compositores. Certos poemas concretos viram música, se prestam à musicalização, são também constituídos de elementos de ritmo. O poema nasce da

música, na música; o poema, essa hesitação prolongada entre o som e o sentido, conforme sentenciou Valéry.

São diversos os sentidos possíveis de nascer e se reproduzir na música. O mais ancestral deles, em relação à poesia falada, diz respeito a uma herança. Trata-se da filiação de seus autores, seus artífices, à produção poética advinda da canção. A Nuvem Cigana é filha do rock com a MPB. Mencionei antes Rolling Stones, mas poderia evocar os tropicalistas, por exemplo. “Caetano era deus; Gil era deus”; a frase de Chacal em depoimento a Fernanda Medeiros, citada em sua tese *Poesia em performance nos 70: O British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*, dá a dimensão dessa filiação. Essa informação não é surpreendente, mas produz certo atrito com a crítica de Cacaso à hipótese de que, desde o surgimento de Chico Buarque e do Tropicalismo, o melhor da poesia brasileira havia migrado para a canção. No início de seu artigo *26 Poetas Hoje*, publicado no jornal *Opinião*, em 1976, Cacaso escreve:

*“Depois de Chico Buarque e sobretudo do tropicalismo, com Caetano e Gil, e mais um ou outro compositor, começou a circular o boato, de autoria se não me engano dos concretistas de São Paulo, de que a boa poesia brasileira, em falência e sem saída no âmbito propriamente literário, teria imigrado para o campo da música popular... A idéia fez o sucesso de praxe e chegou a ser adotada e relançada por outros críticos, e lá vai o equívoco ganhando notoriedade e fazendo carreira, refletindo uma mistura em que se combinam, em proporções que variam segundo o caso, o interesse, a desinformação e a simples confusão”<sup>96</sup>*

Interessante que Cacaso comece assim o artigo sobre a famigerada coletânea de Heloísa Buarque de Holanda. Sua tentativa, bem sucedida, é de contrapor a obra de alguns poetas incluídos no livro ao tal “boato” supostamente espalhado pelos concretistas. A poesia de Francisco Alvim e de Carlos Saldanha

<sup>96</sup> BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: editora UFRJ, 1997.

seria a prova de que a “boa poesia brasileira” continuava a circular nos meios propriamente literários, estava viva nos livros.

Mas são justamente três poetas incluídos nessa coletânea os principais responsáveis pela erupção da tal “poesia falada”, herdeira da canção, no Rio de Janeiro: Chacal, Charles e Bernardo Vilhena, integrantes da Nuvem Cigana, junto com Ronaldo Santos – que teria se recusado a participar do livro de Heloísa. Não é difícil supor que esses jovens fossem muito mais tocados pelas canções tropicalistas que pelos poemas das coletâneas *Violão de Rua*, por exemplo.<sup>97</sup> A Nuvem, grupo que reunia poetas, arquitetos e amigos, foi a responsável pelas Artimanhas, eventos multidisciplinares, celebrações nas quais a poesia falada era o centro do espetáculo.

A primeira Artimanha acontece quase espontaneamente, dentro de uma feira de artes realizada na Livraria Muro, em Ipanema, em outubro de 1975. O evento, que incluiria exposição, música, exibição de *slides*, deveria ter algo de poesia, mas os próprios poetas organizadores não sabiam o quê, uma vez que detestavam a idéia de “varal de poesia”, e tampouco concebiam a possibilidade de um “recital”, algo associado a formas empoladas, antigas de se falar poemas. No meio do evento, num rompante, Chacal começa a falar um poema. Outro poeta o segue, a coisa engrena e tem final apoteótico. Pouco tempo depois, em janeiro de 76, a primeira Artimanha oficial, para o lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*,<sup>98</sup> nos jardins do MAM. Ao fim de cada evento, a bateria do bloco Charme da Simpatia fazia tudo acabar em samba.

O sucesso das Artimanhas, a repercussão que tiveram, fizeram com que os poetas promovessem outras edições, algumas delas no Parque Lage, como aquela presenciada por Cacaso, citada no artigo *Tudo da minha terra*. Na descrição que o mineiro faz da Artimanha de lançamento do livro *Quampérius*, de Chacal, em 77, ele aponta, de maneira precisa, o hibridismo entre poesia e música, seu indiscernimento momentâneo provocado pelo ato de falar poemas:

---

<sup>97</sup> Coleção de poesia publicada pelo CPC da UNE em 62 e 63, teve três volumes.

<sup>98</sup> Publicação da Nuvem Cigana, a revista de arte e poesia teve duas edições, uma em 1976 e outra em 1977.

*O Parque Lage viveu uma noite de festa, com o saguão interno apinhado de gente, um palco de madeira meio improvisado com aparelhagem de som, projeções de slides, dramatização a fantasia, momentos musicais, mas sobretudo os poetas dizendo os seus poemas e os de outros autores, o poeta recitando, o que constitui um curioso meio-termo entre a literatura e a música popular, o poeta sendo uma síntese entre o literato e o cantor, entre ator e ele mesmo. O hábito das reuniões e recitações vai ganhando adeptos, sempre se repondo, e vai dando à poesia um desempenho social que tende a alterar as expectativas correntes na sua área.<sup>99</sup>*

Entendo que a “síntese entre o literato e o cantor” seja um dos traços distintivos da poesia falada. Fernanda Medeiros, em sua tese, analisa a recepção de Cacaso do evento:

*Em primeiro lugar, ele não deixa de ressaltar os elementos que compunham a performance: festa, público numeroso, palco improvisado, diferentes manifestações artísticas. Em seguida, destaca o lugar da poesia falada em seu interior e as perturbações que esta era capaz de produzir, transformando o poeta em figura híbrida: literato e cantor; ator e ele mesmo. Se o poeta é cantor, Cacaso escutou a música da poesia falada; se é literato, Cacaso aceitou a poesia como poesia; se é ator, Cacaso entrou no jogo da performance; se é ele mesmo, Cacaso assistiu ao poeta ao vivo.<sup>100</sup>*

Os elementos que compõem a performance variam, de acordo com a situação, o evento, as circunstâncias; mas são constitutivos da poesia falada de que trato. Impensável um evento como o que presenciei em Buenos Aires, no qual um auditório lotado, com 300 pessoas, ouvia, com paciência e silêncio, três poetas lerem seus poemas, uma após a outra. Essa leitura, que recordo agora, me marcou sobremaneira, pois não só jamais havia visto algo semelhante, como imaginei, no mesmo instante: “isso seria impossível no Rio”. O CEP 20.000 me veio à mente, e

<sup>99</sup> BRITO, 1997, p. 40.

<sup>100</sup> MEDEIROS, 2002, p.228/229.

não pode haver atitude mais oposta, dos poetas e do público. Aquela *poetry reading* definitivamente não se encaixa nessa concepção de poesia falada.

Fernanda destaca também a “figura híbrida” que seria o agente da poesia falada. São constitutivas dessa figura as características listadas por ela: algo de cantor, ou músico; algo de ator, como performer; e algo de literato, produtor de poesia.

Chama a atenção a última frase do texto de Cacaso, na qual o poeta, exercitando seus dons de profeta, vislumbra o fenômeno que viria a se dar na década seguinte: a proliferação de saraus, festivais e eventos de poesia falada. Se a Nuvem Cigana foi o ato inaugural deste “gênero” no Rio de Janeiro, nos anos 70, nos 80 se dariam sua sedimentação e popularização, com grupos como Os Camaleões, Pô, Ética, Boato e outros, em diferentes momentos. O “desempenho social” a que Cacaso se refere não apenas atravessou as décadas de 70 e 80, mas estabeleceu-se como prática regular nos anos 90 através do CEP 20.000 e de outros e eventos, e a partir do novo milênio ganhou conotação político-territorial e periférica, propiciando a eclosão de diversas manifestações de poesia falada como a Cooperifa, no Jardim Guarujá, periferia de São Paulo, e o Poesia da Esquina, na Cidade de Deus, Rio de Janeiro, entre muitas outras.

Em depoimento para esta tese, Chacal disse reconhecer várias poesias faladas, a começar pelo canto. E o cordel. E a performance, na qual ele se situou: “*dediquei minha vida a ela*”. Depois esboçou a seguinte definição de poesia falada:

*Isso que eu acho que é a poesia falada: é explorar bem as possibilidades do som e do silêncio, que é a coisa básica do poema. (...) E uma certa teatralidade mínima, que não é... Ou seja, essa teatralidade estaria no gestual, no próprio figurino... são coisas um pouco diferentes. Você tem a coisa da fala em si, que você teria isso, essa coisa do silêncio, do som, das pausas, as coisas que você faz com a voz... E teria essas coisas que estão acompanhando... Porque na verdade tudo é corpo, né?<sup>101</sup>*

---

<sup>101</sup> Chacal, em depoimento ao autor.

(Até aqui, nenhuma diferença das definições de Zumthor, para quem a liberdade da voz “culmina no canto”.)<sup>102</sup> Quase interrompi Chacal após sua primeira frase: explorar as possibilidades do som e do silêncio seria a “coisa básica” da música, não? Essa afirmação veio reforçar minha intuição que filia a poesia falada à música, mais que à própria poesia. Música principalmente no âmbito da canção, embora som e silêncio sejam fundamentos da música, em seu sentido mais amplo. Quando perguntado se na poesia falada a densidade do texto não seria pré-requisito, se haveria uma relativização da qualidade poética textual, o poeta, concordando, argumentou: “É, acho que é um pouco por aí. Porque tá tudo equilibrado. Porque quando a gente fala poesia falada, dá um realce muito grande à poesia.” Ou seja, o termo “poesia falada” afasta a idéia de música, que deveria ser intrínseca a ela.

“Estar equilibrado” significa que, na poesia falada, o texto não teria peso maior que a sua expressão vocal, nem que o gesto que o acompanha, ou que o figurino vestido pelo intérprete, o adereço, a cena. Cada um destes elementos significa, dá sentido à obra. (Outra característica da poesia falada: jamais abolirá a performance.) Aqui podemos fazer um paralelo com as comparações entre poema e letra de canção. Sabemos que a letra não deve ser analisada da mesma forma que um poema, pois está colada na melodia, que carrega outra informação, complementar àquela do texto.

Cacaso escreve um artigo chamado “*Melhor a emenda que o soneto*”, para retificar uma frase sua, polêmica, publicada na revista *Isto É*: “*Porque mesmo os grandes poetas de música popular – o Chico, o Caetano, o Paulinho da Viola –, se você pegar os textos deles e puser num papel pra ler, vai ver que eles são do terceiro time da moderna poesia brasileira*”.<sup>103</sup> Suponho que o desconforto que sentiu ao lê-la na matéria da revista o tenha feito redigir o artigo que a “emendaria”, publicado na Folha de São Paulo, em 04/07/1982. Se o propósito é claro, o texto é direto: “*De fato, é descabida a suposição de que entre compositores e escritores, ou entre letras de música e poemas, haja um continuum que justifique qualquer comparação do tipo da que foi feita.*” E segue, citando Bandeira:

---

<sup>102</sup> ZUMTHOR, 1983, p. 10.

<sup>103</sup> CACASO, 1997, p

*Por mais que façam alianças, que se influenciem, que se invadam mutuamente, essas expressões são em si mesmas incomparáveis. “É que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo”: é isso que dizia Manuel Bandeira, a propósito exatamente das relações entre música e palavra.<sup>104</sup>*

Se de fato são incomparáveis, letra de canção e poema, conforme cremos, de que lado do abismo estaria o poema da poesia falada? “Naturalmente”, em se tratando de poesia, do lado da palavra. Sendo assim, deveria ser pensado numa perspectiva literária, desconsiderando-se todos os outros fatores de “equilíbrio” da poesia falada. Performance, voz, corporalidade, gesto, figurino, ambiente, público, nada disso seria enxergado pelo crítico que tomasse um texto de poesia falada somente como um poema, uma peça literária.

Portanto sugiro que passemos a pensar a poesia falada pelo outro lado do abismo. O lado fluido da música, da letra de canção. Muito cedo intuí isso, pelas alterações que a prática de falar poesia começou a trazer para a minha escrita. Talvez não fosse capaz de formular, não dispunha de ferramentas, de informação, mas o processo era nítido, evidente. O poema perdia em densidade, em elipse, em contenção. Ganhava em ritmo, rima, repetições, paralelismos, concretude, materialidade. O poema se aligeirava, perdia peso. Alegria: tornar-se leve. Espantar dos ombros o espírito da gravidade.

Abdicar da formalidade do poema escrito, literário. Conquistar coloquialidade, comunicação. Esse foi o grande achado de Chacal e de seus companheiros de Nuvem, sua sintonia, sua sincronia. Seus poemas já traziam a coloquialidade, a jovialidade, o humor, qualidades intrínsecas à boa poesia falada, antes de sua existência. A produção deles já existia, mas não o veículo, o suporte ideal para aquele tipo de poema.<sup>105</sup> Ao menos no Brasil. Chacal foi buscar em Londres a referência de um poeta beat americano, Allen Ginsberg, para ecoá-la e escoá-la aqui, à sua maneira.

No claro mapeamento que Fernanda Medeiros apresenta, o evento inaugural do que viria a gerar a “poesia falada” se dá em outubro de 1955, na *Six Gallery*, São Francisco, Estados Unidos. Um tanto desconfiados, os poetas *beats*

<sup>104</sup> id. Ibid. (p. 225)

<sup>105</sup> Em 1975, ano da primeira Artimanha, os quatro poetas já haviam publicado.

aceitam fazer a leitura de seus poemas. Exceto Jack Kerouac, que argumentou ser excessivamente tímido, e que poeta não era bobo da corte. Mas acompanhou a *gang beat* até a galeria, e presenciou uma “*mad night*” (palavras dele). Foi a primeira leitura pública de *Howl*, o emblemático poema de Ginsberg. Fernanda aponta essa data como marco da retomada da poesia como arte pública. Ginsberg teria dito, sobre o evento: “*A leitura foi feita pelos poetas bastante surpresos com seu próprio poder.*”<sup>106</sup>

Dez anos e muitas leituras depois, a onda chega a Londres. O *I International Poetry Reincarnation*, no Royal Albert Hall, recebe um público de cerca de sete mil espectadores, ao longo dos seis dias de evento. Nos anos 70, vem bater no Rio, reinventada pela Nuvem Cigana sob a forma – mais divertida, mais malandra, mais carioca – de Artimanha. A ponte é feita por Chacal que, em seu auto-exílio londrino de 72/73, vê Ginsberg vociferar seus poemas num festival de poesia no Queen Elizabeth Hall. O poeta pensa que, se um dia fosse falar seus poemas, seria com aquela dicção.

No Rio, a poesia falada encontra (ou cria) sua comunidade. A comunidade dessa poesia que é marginal, mas da outra margem do rio, do lado de lá. Da margem da música, da canção. Falar para a comunidade, afirmar comunidades, celebrá-las, é uma característica chave da poesia oral e da performance, segundo Zumthor. Não estou certo que isto valha também para a nossa poesia falada. A Nuvem Cigana tenha realizado isso, sem dúvida. E o CEP 20.000, durante duas décadas, talvez tenha configurado comunidades, que mudavam de acordo com as épocas e as gerações. É possível que essas comunidades tenham se fechado sobre si mesmas, e essa seja uma das razões pelas quais o CEP é ainda tão pouco pensado e estudado, exceto ocasionalmente, por seus participantes.<sup>107</sup> (Ou seria pelo suposto preconceito contra a poesia oral que aponta Zumthor, a tensão entre a cultura hegemônica e a subalterna, estando a oralidade obviamente do lado de cá?)

A Nuvem foi várias vezes comparada, por público, jornalistas e integrantes, a uma banda de rock. Fernanda, em seu livro sobre Chacal para a

<sup>106</sup> Essa frase valeria perfeitamente tanto para os poetas da Nuvem na primeira Artimanha, em 75, quanto para os do Boato, no Expoesia, em 89.

<sup>107</sup> Encontrei uma monografia de um aluno da UFF que finalmente contempla o trabalho e a poesia produzidos no CEP. Intitulada ‘*Geração Babel: outras tradições para a poesia brasileira dos anos 90*’, pensa o CEP em dois subcapítulos: “*tradição e ruptura*” e “*poesia como produção cultural*”. O autor, Thiago Grisolia Fernandes, graduou-se em Produção Cultural.

coleção Ciranda da Poesia, faz alusão a uma *poesia-que-quer-ser-rock*. No CEP 20.000, ainda nos primeiros anos – 92, 93? – o poeta Michel Melamed, que por algum tempo produziu e apresentou o evento, conclamava a *poesia pop*. Era uma obsessão dele, um programa. Não me interessei muito pela idéia na época, não me parecia relevante. Hoje a compreendo pelo sentido de alinhamento à música (em seu aspecto pop, de mercado), assim como a Nuvem era alinhada ao rock. Outro traço distintivo: a poesia falada pressupõe a existência da cultura de massa, do circuito de informação midiática. Pode escolher dialogar com isso ou não. Michel Melamed e Boato fizeram essa opção do diálogo, da integração.

O Boato não foi influenciado pela Nuvem Cigana, talvez pelo simples fato de não termos conhecimento de seu trabalho anteriormente. Difícil a transmissão da performance, sua permanência. (Pela poesia de Chacal, sem dúvida fomos influenciados.) Tampouco tenho memória de Os Camaleões. Talvez os tenha visto na TV, Festival dos Festivais da Globo, em 1985. Se vi, não foi algo que me marcou. Os três integrantes do Pô,Ética que entrevistei se lembravam, tinham referência d’Os Camaleões. Assistiram às apresentações no bar Botanic, na PUC, no Circo Voador. E sublinharam o caráter pop da poesia e da performance do grupo. Anderson Guimarães contou que eles se apresentavam lendo os textos, e que isso gerou uma regra fundamental para as apresentações do Pô,Ética: a interdição à leitura. Ninguém podia ler em cena, todos deviam falar os poemas de cor.

Se Fernanda delineia com clareza uma linha genealógica do que ela chama de poesia com “modo de existência performático” (preferindo este termo a “poesia oral” ou “poesia performática”), aqui proponho uma linhagem para a poesia falada.<sup>108</sup> Penso que ela tenha propensões coletivas, embora haja excelentes exemplos individuais. A “linhagem desalinhada” que imagino teria sua fundação nas Artimanhas da Nuvem. Embora seja útil pensar que aquele acontecimento só pode se dar porque houve antes um Vinícius de Moraes. Foi Chacal, em seu depoimento, que chamou a atenção do caráter seminal do “poetinha” para a poesia falada.<sup>109</sup>

<sup>108</sup> Em nenhum momento a autora utiliza o termo “genealogia”, depreendido por minha leitura de seu texto, e de minha inteira responsabilidade.

<sup>109</sup> O que se juntou ao texto de Caetano, que quando menciona o desejo secreto de ser poeta, pensa fazê-lo como os sambistas de morro, ou como Vinícius, na canção.

Parece-me interessante a concepção de Chacal. O sopro inicial vem de Vinícius que, além de fazer o “*cross*”<sup>110</sup> entre poesia, música e performance, tinha forte ligação com a vida boêmia, vocação para o encontro. Vejamos o que escreve sobre ele Cacaso, no artigo citado acima: “*O Vinícius, aliás, está na raiz desses problemas todos, em certo sentido é o começo de tudo. (...) Vinícius é uma expansão modernista na música popular, uma espécie de homem-ponte ligando várias gerações, vários tempos, vários espaços, vários horizontes.*”<sup>111</sup>

Vinícius seria então o “começo de tudo”, o marco zero, a proposição inicial da poesia falada carioca. (Inclusive apontando, como sugere Cacaso no mesmo artigo, o caminho possível para sua profissionalização, “*desde que o poeta pegasse o bonde andando da música popular*”). Mas sua encarnação, atualizada com a violência do rock no Rio pós-idílico dos anos 70, se dá com a Nuvem Cigana e suas Artimanhas.

O fim da Nuvem vem com a ascensão, no panorama cultural, justamente do Rock Brasil. O ano de 82 traz, para o cenário carioca, as novidades do Circo Voador e da Rádio Fluminense FM, e junto com eles a disseminação do chamado BRock, que passa a ser o produto do momento das gravadoras. Chacal não pega o bonde, é colhido por ele: “*Entra a coisa do rock como se entrasse a música dentro da nossa poesia, da poesia marginal. E aí a gente virou meio letrista, eu, Bernardo, Ronaldo... Só o Charles, ali da Nuvem, que não entrou na coisa de letra.*”<sup>112</sup>

Antes disso, ainda em 80, surge a Gang Pornô, poetas performáticos que trabalham com happenings e intervenções plásticas. Atuam até 82, quando promovem a Passeata Pornô em homenagem aos 60 anos da Semana de Arte Moderna. A Passeata consistia num ato de nudismo na praia de Ipanema. Em 1981 o grupo publica a *Antologia do poema pornô*, e em 84 o livro *Antologgia*, coletânea de arte pornô que inclui poemas, fotos, manifestos. Ambos são editados por Cairo Trindade, o poeta organizador do movimento, junto com Eduardo Kac, hoje artista plástico, conhecido por seu coelho transgênico fosforescente. Glauco

<sup>110</sup> Expressão usada por Chacal.

<sup>111</sup> CACASO

<sup>112</sup> Chacal, em depoimento gravado por mim.

Mattoso, Bráulio Tavares e até Paulo Leminski e Alice Ruiz tem poemas incluídos na obra.<sup>113</sup>

Quase na mesma época da *Antologia* surgem Os Camaleões, grupo formado por três poetas jornalistas: Claufe Rodrigues, Luiz Petry e Pedro Bial. O trio trazia para a poesia falada uma informação mais pop, “*mais yuppie*”, segundo Chacal. Faziam performances utilizando codinomes, vestindo ternos, e ficaram em cartaz no bar Botanic, no Jardim Botânico, lançando uma onda de recitais performáticos na cidade.

Em 1985, mesmo ano em que Os Camaleões lançam seu *O Livro dos Camaleões* e se apresentam no Festival dos Festivais, da TV Globo, surge uma figura fulcral na faina da poesia falada, quiçá o mais original de seus criadores: Fausto Fawcett. Ele foi um dos poetas que se apresentou do I Festival Nacional de Poesia do Circo Voador, mostrando a versão original daquele que se tornaria seu maior *hit*: *Kátia Flávia*, ode-rap, poema épico e irônico sobre uma loura suburbana que aterroriza o Rio de Janeiro.

Para Chacal, “*Fausto é o pai da poesia falada contemporânea. O Fausto é o pai de todos, cara. Porque ele que quebrou, desde o início.*” A singularidade de Fausto se observa em sua obsessão por personagens e narrativas quase sempre ambientadas em Copacabana. Sua dicção pode se aproximar da prosa, da contação de história, mas seus textos trazem refrães, bordões que se repetem, retornam, voltam. Em geral ele é acompanhado por sua banda, *Os robôs efêmeros*. Já presenciei algumas apresentações de Fausto sem banda, e sua performance não perde potência, ao contrário: seu talento de rapsodo pós-moderno, de vate pop, se ilumina ainda mais. A concentração, o vocabulário, o enredo, seu espaço de improvisado, a densidade de sua voz; tudo em Fausto se converge para a ampliação dos limites da poesia falada, e propicia uma rica experiência de escuta.

A esquina dos oitenta começou a ser dobrada com o surgimento do Pô,Ética, que se torna conhecido por uma grande matéria no Jornal do Brasil sobre as ações poéticas do grupo nos vagões do metrô. A reportagem do JB, “*Jovens invadem metrô com sua Pô,Ética*”, publicada em 1988, gerou

<sup>113</sup> Este, curiosamente, foi um dos primeiros livros de poesia que comprei quando voltei a morar no Rio, em 1986. Descobri-o um num sebo e, sem saber do que se tratava, levei. Ali estava o primeiro verso de Leminski que li na vida: “*Nisso eu sou primário / amor pra mim/ vem do caralho.*” Na mesma página, também manuscrita, a réplica de Alice Ruiz: “*Nisso eu sou careta / amor pra mim / vem da buceta.*” Bom livro. Levei-o para a bacia do Boato.

curiosidade na mídia, e logo o Pô,Ética estava em programas de televisão e em outras matérias de jornal. O grupo se tornou conhecido, e se apresentou nos teatros da Faculdade da Cidade, Cândido Mendes de Ipanema, em bares, universidades, presídios, sindicatos, eventos diversos. Chegaram a colocar no ar um programa homônimo na rádio Fluminense FM, ícone da radiofusão para a juventude dos anos 80.

O Boato aparece na esteira do Pô,Ética. Como disseram alguns de seus integrantes, não que fôssemos influenciados pelo modo de fazer do Pô,Ética, mas saber que algo assim podia existir abria um novo campo de possibilidades. O Pô,Ética, com sua vocação (e seu anseio) pop, ecoava a atitude d'Os Camaleões. O Boato, em seu ímpeto de ocupar o espaço público, repetia o gesto do Pô,Ética.

O CEP 20.000, foi um divisor de águas na poesia falada carioca; ou melhor, uma grande represa para a qual convergiam as diversas correntes da poesia falada, sejam da zona sul, da zona norte, da baixada, da zona oeste, de Niterói, para que depois, como numa usina, esse movimento todo gerasse eletricidade, energia. Não há quem tenha passado pelo CEP em seus primeiros anos de atividade que não ateste isso. A publicação *Inventário – CEP 20.000 dez anos*, traz depoimentos de cerca de duas centenas de artistas que passaram pelo evento, que se constituiu como um verdadeiro laboratório de experimentação, espaço mensal aberto às propostas mais radicais, com o mínimo de seleção prévia ou curadoria.

Foi nesse contexto que o Boato e diversos outros artistas relevantes da poesia falada experimentaram e desenvolveram suas linguagens. Mano Melo, Guilherme Zarvos, Cazé Pecini, Michel Melamed, Viviane Mosé, Pedro Rocha, Guilherme Levi, Emmanuel Marinho, Samaral, Alex Hamburger, Felipe Rocha, Tavinho Paes, o próprio Fausto Fawcett e inúmeros outros ocuparam o pequeno teatro do Humaitá com sua invenção, com novas proposições, idéias, desafios. O caráter multidisciplinar do CEP, sua abertura, propiciaram também incontáveis encontros e intercâmbios entre artistas da palavra, da cena, músicos, artistas plásticos, *videomakers*, bailarinos, *performers*.

Fernanda Medeiros, ao comentar o evento em sua tese, não demonstra considerar sua importância. Entendo o porquê de seu julgamento. Há muito pouco, quase nada produzido de reflexão ou historiografia sobre o CEP. (Naquele momento, nem a tese de Zarvos nem a biografia de Chacal.) Por outro lado, já há

muito tempo o CEP é apenas um espectro daquela plataforma potente de outrora. Continua sendo um espaço interessante e aberto de experimentação, mas deixou de ser o lugar onde as coisas acontecem. Sabemos também que o foco da pesquisa de Fernanda era a atuação da Nuvem, que tem seu auge nos anos 70, e sem a qual provavelmente o CEP não teria existido. Mas havia, no primeiro período do CEP (de 1990 a 97), uma potência e uma radicalidade que não creio que sejam comparáveis aos das Artimanhas da Nuvem. Incomparáveis pelas características e circunstâncias de cada um. O CEP nunca foi um coletivo, como o foram Nuvem e Boato. O CEP foi (e talvez ainda seja, noutra medida) um pólo, um entroncamento, uma parábola pública, um nó do rizoma. Mas a intensidade, a regularidade, a quantidade e diversidade de artistas envolvidos, e os números de espectadores/participantes do evento eram impressionantes. Eram mundos diferentes deste de hoje, mas também diferentes entre si. A ditadura pairava sobre a Nuvem; o CEP se inicia na aridez do cenário *collorido*, vê sua ascensão e queda, e depois a estabilidade democrática do período subsequente. Vejamos o comentário de Fernanda:

*Os 90 assistiram à formação de outros grupos de performance de poesia, como o Pô,ética e o Boato, frutos em parte do CEP 20.000, evento mensal dirigido por Chacal desde 1990, em que se apresentam novos poetas, músicos, atores e artistas em geral. Todas essas experiências tiveram uma referência clara no trabalho da Nuvem, tanto em termos de linguagem poética quanto performática, sem nunca alcançar, no entanto, a mesma radicalidade.<sup>114</sup>*

Tanto o Pô,ética quanto o Boato são anteriores ao CEP. O Pô,ética surgiu em 1988; o Boato, em 89, e já tinha um ano inteiro de performances quando lá chegou. O Pô,ética, embora escalado para participar do primeiro CEP, sucumbiu às crises internas e se desfez, apesar de seu nome constar nos cartazes das primeiras edições. Seus integrantes se apresentaram como poetas independentes. Eu diria que o Boato é tanto fruto do CEP quanto o CEP do Boato. Aliás, o CEP é fruto dos artistas que se apresentaram lá. Nós, o Boato, e os 199 outros artistas ou

---

<sup>114</sup> Medeiros, 2002, p. 155.

grupos, fizemos aquilo ser a potência que foi. Forte ou fraca, translúcida ou opaca, repercutida ou muda.

Penso que talvez devamos inverter esta perspectiva. Quando se fala do CEP na imprensa, em geral diz-se que fulano, beltrano ou sicrano “saíram” do evento, ou “surgiram”, ou “começaram” lá. Como a seguinte frase, colhida em uma matéria buscada quase ao acaso no Google: “*Aproximando escrita, música e encenação, foi um dos palcos iniciais de grupos como Pedro Luís e a Parede e Funk Fuckers, espaço de formação para artistas como Michel Melamed e Viviane Mosé (...)*”.<sup>115</sup> Está correta, a afirmação. É tudo verdade aí. A noção de “espaço de formação” é precisa, tem a ver com uma academia. Mas talvez fosse interessante também pensarmos que foi o encontro de Viviane e Michel e Funk Fuckers e Pedro Luís e Chacal e Zarvos e todos os outros que produziu algo intenso, vivo, original. Ou seja, que a energia, o tempo, o movimento, e o pensamento aplicados ali pelos participantes assíduos (artistas e/ou público) foram convertidos numa massa, num bloco denso composto de espetáculo, música, performance, exacerbações, extravagâncias, contradições, liberdades. E, sobretudo, de encontros, diálogos. De interação de corpos. Essa massa não serviria para “lançar” os artistas participantes. Seria mais uma massa de modelar, massa conceitual, prática de vida. Tenho convicção que os artistas citados não se relacionavam com o CEP pensando em seu “lançamento”. Não era algo além que os movia, algum lugar fora dali. Era o modelar a massa, o fazer o próprio movimento.

Macarrão (ex-Pô,Ética) afirmou, em seu depoimento, que via o CEP como uma plataforma. Imagino que não como plataforma espacial, de lançamento de espaçonaves, foguetes. Muito mais como plataforma de embarque, espaço aberto na gare, onde os passageiros se encontram, se observam, se apresentam, conversam, e depois tomam seus rumos. Cabelo fez uma analogia com os laboratórios de ciência abertos à população que começam a surgir nos EUA, os *hackerspaces*.<sup>116</sup> Pedro Rocha vê o CEP como “*aglutinador deglutinador de individualidades artísticas gerando um coletivo*”, assim como Thiago Grisolia

<sup>115</sup> O Globo, Caderno Prosa (on line), texto de Miguel Conde: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/03/27/cep-20-000-faz-vinte-anos-com-festa-audiolivro-278132.asp>

<sup>116</sup> Hermano Vianna publicou texto sobre o assunto em sua coluna de O Globo de 01/11/2013, e em seu blog: <http://hermanovianna.wordpress.com/2013/11/02/laboratorios-publicos/>.

Fernandes, o autor da monografia da UFF, que pensa o CEP como um coletivo. Não vejo o CEP como um coletivo efetivo. Talvez uma coletividade, uma plataforma de encontros, conexões. O Boato sim, um coletivo *strictu sensu*.

Chacal usa uma imagem interessante: “*Eu me lembro muito daquela coisa do modus operandi do Boato dentro do CEP 20.000. Que eu achava que o Boato era um CEP muito mais radical que o CEP, dentro do CEP.*”<sup>117</sup> Faz sentido. Depois das primeiras edições, ficou convencionado que o Boato fecharia o evento. Primeiro porque jamais se sabia o que o Polvo poderia aprontar; ficando por último, não prejudicaria ninguém depois. E depois, porque havia justamente a curiosidade para saber o que seria, desta vez. Então criava-se certa expectativa, esperava-se para ver o Boato. A expectativa algumas vezes era frustrada. Não poucas vezes, creio; e, em geral, intencionalmente. Numa ocasião, o Boato engendrou uma performance que consistia numa partida de futebol com outro grupo, O Cara do Tempo. Afastamos algumas cadeiras da platéia e disputamos uma pelada ali mesmo. Parece ridículo, pueril. E era, de fato. Foi essa a performance, futebol-arte. Outra decepção para os espectadores foi o último CEP do primeiro ano do evento. Dezembro de 1990. O Boato vinha aumentado, com mais integrantes (não era incomum). Dessa vez o coletivo vem com moradores de rua, dois adultos e uma criança. Todos de cabeça raspada, sem exceção. Sobem ao palco e começam a batucar e cantar como se estivessem na rua. Nenhuma cerimônia, nada além do ato objetivo de cantar, tocar, se divertir. Embora houvesse uma violência subjacente. A cara de gente que mora na rua é diferente. Tem carga, é marcada. O menino cantou o samba de Roberto Ribeiro: “*Todo menino é um rei / eu também já fui rei / mas qual, despertei.*” Tristeza embutida também. A performance não tinha *timing*, não tinha fim. Nenhuma espécie de direcionamento, de preocupação exterior. O público constrangido, incomodado. A malta do palco não desiste, exacerba. Alguns tocam fora do palco, no chão. Na sala cheia, percebe-se o movimento de saída de alguns espectadores. Ao fim da apresentação, poucos aplausos. Creio que de alívio. Zarvos nos procura, grave: “*Atenção: Vocês estão confundindo estética com realidade.*” O Polvo gargalha.

Chacal desenha a cena do Boato solto no CEP 20.000:

---

<sup>117</sup> Chacal, depoimento.

*Todos os renegados por mim entravam com o Boato. [risos] (...) Aí era hora de entrar o Boato... Entrava aquele bloco, maluco, aqueles caras... [gargalhadas] Batendo lata, uns fantasiados... Era o último, era a última atração. (...) E entrava com todo gás, aquele bando de agregados, né... Porra, tocando o terror, uma hora da manhã... Porra, era uma fortaleza aquilo, de uma força... Por isso que o CEP tem 24 anos, esse ano faz 24... Foi muito dessa energia do Boato, e dessa energia do início, dos sete primeiros anos do CEP. E muito por conta do BOATO, muito por conta do Boato.<sup>118</sup>*

O que interessa, creio, é “essa energia do Boato”. Esse fogo, que nas páginas desta tese procurei demonstrar, relatar, ilustrar. Essa energia que fez o Boato mergulhar no projeto de radicalização da experiência da poesia falada. Para se referir ao CEP, Chacal cita o local onde há a “poesia propriamente dita”, num bom achado que joga com o duplo sentido de “a poesia dita de maneira apropriada”, e “a essência da poesia”, ou melhor, “o osso, o tutano da poesia”. Para o Boato, o osso, o tutano da poesia não estava unicamente na palavra. Pensávamos não só apenas com a cabeça da poesia falada, mas com o sentido ampliado de poesia, admitindo que qualquer expressão artística pudesse ser seu veículo, seu canal. O que nos permitia apresentar uma coreografia, por exemplo, sem palavra nenhuma. E considerar aquilo poesia.<sup>119</sup> Nosso movimento, paulatinamente, foi o de aprofundar mais e mais o mergulho no abismo da poesia falada como performance. De radicalizar ainda mais o que já havíamos feito, e mesmo a “tradição” na qual um tanto involuntariamente tínhamos nos inscrito. Chacal aponta o problema dessa “tradição”:

*O problema é que, bem ou mal, a gente fazia poesia na Nuvem. Poesia tem um histórico, né? Você tem um histórico grande, a história da poesia brasileira. E a gente entrou com o pé na porta. Já a performance não tem. Praticamente começou ali. Esse tipo de coisa que encanta até hoje, o CEP virou uma referência disso. Agora a gente vai fazer o SESC Belenzinho lá em SP, vai fazer uma leitura da Hilda Hilst, tal. A menina de*

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> Parece-me que outros consideraram também; a cena participou da mostra de Novos Coreógrafos.

*lá quer o CEP. Porque? Porque tem essa coisa, é teatro, é performance, é uma coisa informal, transgressora, e tal... Que é aquilo, o que o Boato trouxe. Então se tivesse um estudioso que pensasse isso, naquele momento... Mas é que não tinha com que se contrapor. Não tinha um lastro com a história. Essas coisas... É o tal, que a academia exige, diálogo com a tradição. Se não tem essa tradição... Porque, apesar de serem ótimos poetas, não tinha uma novidade extraordinária, sabe, em relação à própria poesia marginal.<sup>120</sup>*

E aqui Chacal toca no ponto. O ponto frágil da poesia falada, que é, descobro agora, o mesmíssimo da poesia oral: seu confronto com a escritura. Mais uma vez, Zumthor. O Boato, em seu mergulho kamikaze na poesia falada e em suas derivações, sequer cogitava a possibilidade de publicar livro.<sup>121</sup> Quando pediam nossos poemas para jornais e revistas os cedíamos, entre contentes e constrangidos. Mas não atribuíamos relevância à utilização do meio impresso. Vivíamos a intensidade daquele meio transitório, efêmero, da performance. E do antes, e do depois. A noite seguia como extensão do evento. A performance do encontro, das pessoas permanecerem próximas, falando, trocando idéias, tocando-se, esse o nosso livro. Essa, a nossa publicação. Viviane Mosé diz, no documentário sobre o CEP, que o evento era um livro vivo. Para o Boato, imperativo era escrever este livro, produzi-lo, vivê-lo.

Claro que esta escrita não deixa vestígio, não resta traço. Muito mais difícil escrever sobre ela. Escrever sobre a produção textual do Boato não me parece oferecer grande contribuição à sua compreensão. As letras das canções do CD são mais próximas de nossa poética. Escrever sobre nossa obra, que é texto, mais sonoridade, mais gesto, mais performance, e odor, luz, entonações, expressões faciais, figurinos, estado, foi o que procurei fazer neste trabalho. A contribuição que acredito poder oferecer. Não um pensamento fechado, hipótese a verificar, tese a provar; movimentos, gestos, ocupações de espaço. Linhas da rede que alinhavamos por onze anos, dentro e fora do CEP 20.000. Tramas que tecemos, espaços que estabelecemos.

<sup>120</sup> Mesmo depoimento.

<sup>121</sup> Justiça seja feita à insistência de Samuel para publicarmos uma compilação de poemas. Ele chegou a confeccioná-la, e as cópias ficaram esquecidas no terraço por meses. No anexo, um fac-símile.

## 49. Transcrição H – Tentáculos: CABELO

### I

*Vou falar agora sobre Rodrigo de Azevedo Saad, vulgo Cabelo. [pausa longa] Não é fácil sobre o Cabelo. Por dois motivos: primeiro, porque o grau de amizade, de afeto, intimidade, proximidade, familiaridade que a gente desenvolveu nesses anos foi muito grande, e esse afeto todo pode afetar o depoimento, pode fazer com que ele fique excessivo, hiperbólico. Esse motivo, essa razão, eu poderia ter dito de todos os outros integrantes do Boato. Mas não disse. O outro motivo é porque em alguns momentos tenho a impressão que esta tese é sobre ele. Porque seu nome de tal maneira é recorrente, sua presença, sua invenção, que mais de uma vez tive essa sensação. Não é difícil dizer que ele é o maior artista dentre nós, o Boato, e é evidente que é o que teve maior reconhecimento público. Embora nós do Boato saibamos que o reconhecimento público que ele tem ainda não é proporcional ao talento dele, é menor. [pausa]*

### II

*Minha primeira impressão do Rodrigo foi a de uma pessoa muito luminosa, de uma alegria contagiante, de uma simpatia e de um carisma imensos. Isso tudo temperado com alguma timidez, uma boa dose de timidez, que de certa maneira fazia a sua pessoa ainda mais encantadora. Fazia, porque a timidez foi para o espaço. Uma inteligência assim, fora do comum. Rapidez de raciocínio. E uma fluência verbal que eu não me lembro de ter visto semelhante. Uma capacidade de improvisação em todos os sentidos, quer dizer, verbalmente é conhecida, mas também cenicamente, em diversas situações nos onze anos de trabalho do Boato, e também fora, ou depois, em outros trabalhos que fizemos juntos, e mesmo em situações de convívio pessoal, essa capacidade de solucionar problemas e dar respostas a questões complexas em tempo muito rápido, é espantosa. Realmente*

*impressionante. Um poeta muito singular. Extrema personalidade, seus poemas. Um cara que considera que tudo que ele faz vem da poesia. Um cara que se expressa por poemas escritos, falados, canções, excelentes canções, realmente muito boas, em obras plásticas, obras de arte visual, sejam elas desenhos, pinturas, objetos, instalações ou performances, com uma personalidade, radicalidade, raras. Desenvolveu uma grande personalidade cênica como band leader do Boato. Foi natural que ele ocupasse aquele espaço, que acho que outros desejavam também, mas era uma coisa assim, um consenso. Ao mesmo tempo era uma coisa incontestável, a liderança, mesmo, do Cabelo. Embora o Boato nunca aceitou hierarquia. Isso é um traço marcante do coletivo. Realmente não tinha líder, não tinha hierarquia. Mas quem tinha mais bom senso, talvez, era o Cabelo. Me parece uma maneira bem justa de explicar a coisa. Um sujeito que tem um crivo, uma noção de justiça extraordinária, e um bom senso, uma capacidade de analisar a questão, julgar, impressionante. Por isso posso dizer que era uma liderança dentro do Boato. E mais ainda talvez por não assumir o papel de líder, no sentido de não se achar diferente de ninguém, superior...*

*Na poesia dele eu via assim já um traço de materialidade, de falar da matéria, de falar do concreto... Às vezes com uma dicção na qual ecoava o concretismo, outras vezes numa dicção que se aproximava de Manoel de Barros. Então essas duas vertentes apareciam na primeira poesia do Cabelo. Paulo Leminski, uma influência muito forte. Leminski tá ali presente também. O próprio Cabelo, em conversas que tivemos, chamou atenção para o aspecto pedagógico do trabalho de Paulo Leminski. O erudito que Leminski era, com uma formação, uma leitura que o distinguia de muitos de sua geração, embora ele seja da década de 40. Mas eu concordo com isso inteiramente, e enxergo o quanto o Boato foi, digamos, guiado pelo Leminski, ou orientado, instruído seria talvez a palavra mais adequada, pela obra do Leminski, pelo pensamento dele. Assim como os concretos haviam feito antes, e também formaram o Leminski. O trabalho deles, não só o trabalho poético, mas o trabalho como teóricos e tradutores. O Leminski, embora com personalidade própria, se filia ao concretismo mais do que a qualquer outra coisa, a qualquer outro movimento.*

## III

*Em seu depoimento, Cabelo ressaltava a importância dos primeiros momentos do Boato, no Expoesia, quando a gente ainda se chamava Expoesia, e resolveu inaugurar nossa exposição de poemas com um recital, ele enfatizou no depoimento dele, três ou quatro vezes, em momentos diferentes, a importância que aquilo teve. O simples ato de subir num tablado de madeira, no centro da universidade, e falar um, dois, três poemas de seis versos, de duas pequenas estrofes. Ele diz que aquele pequeno passo foi um passo de sete léguas, um salto, no sentido de libertá-lo das amarras imensas da timidez, das convenções sociais, da repressão toda da educação, etc. Eu me identifico inteiramente, embora eu já fizesse teatro, e senti muito disso nas minhas primeiras aulas de teatro. Mas a natureza distinta que é falar em público um texto que não é um texto de personagem, que é um poema, um poema escrito por você mesmo, então tem ali uma carga da sua subjetividade, do seu raciocínio. Nem digo do seu sentimento porque isso seria banal. Mas tem ali, digamos, algo da sua verdade. Tem ali um lugar de afirmação íntima, subjetiva, pessoal, que você expor publicamente, através de sua própria boca, é de fato, algo poderoso. O Cabelo ressaltou isso muito na sua entrevista. E realmente, do tempo em que nos conhecemos aí nesse início, final da década de 80, para os anos subsequentes, foi muito evidente, saltava aos olhos a transformação do Cabelo em relação ao exercício de sua palavra pública, da sua interferência no mundo, no espaço, em circuitos públicos, sociais... Isso foi o trabalho do Boato, isso é que... Tem que falar outra vez isso. Isso foi a nossa prática. Nós nos treinamos em nos manifestar. Esse foi o grande treinamento. Nossa academia de manifestação. Uma coisa que vi muito no Ericson Pires, como que... De alguma maneira, uma continuidade ali. Ou uma proximidade. Mas que o Ericson entrou na PUC depois da gente, quando a gente tava quase saindo, e nos viu ainda fazer performance.*

*Depois o Cabelo foi canalizando seu talento poético para a canção. Claro que o trabalho plástico, o trabalho com artes visuais, correu paralelo. E depois de 1997, quando ele foi para a Documenta de Kassel, o resto é que ficou paralelo. Porque a dimensão que ele ganhou como artista plástico no mundo, e o trabalho de artes plásticas na vida dele... Agora, a personalidade dele é tão firme que ele*

*não se deixou levar por isso. Até porque era um momento que o Boato começou a gravar seu disco, tava ali no... Foi bem intenso, aquele momento. Mas eu me lembro da manchete da Folha de São Paulo, Documenta de Kassel X terá Oiticica, Clark, Tunga e Cabelo. Era uma matéria de página inteira, e dava destaque naturalmente aos artistas mais consagrados, que eram o Hélio e a Lígia, os artistas já entronizados naquele momento, os anos 90. Em seguida ao Tunga, que tava começando a ocupar esse espaço de grande artista brasileiro no mundo naquele momento, e a Documenta foi determinante para isso. E a um cara que o mundo não sabia quem era, e atendia por esse pseudônimo de Cabelo. O Tunga foi fundamental também nesse trânsito do Cabelo pelo mundo das artes plásticas.*

#### IV

*Cabelo levou para a Documenta de Kassel uma obra sua extraordinária, uma performance chamada Cefalópode Heptópode. Ou seja, a teoria do Polvo não foi um mero devaneio, foi um mergulho mesmo. E a performance consistia no seguinte: um aquário com peixes dentro, em cima de uma mesa de ferro. Um aquário de vidro, redondo, uns peixes vermelhos dentro, e algumas cadeiras, sete se não me engano, em distâncias diferentes deste aquário. Então ele convidava antecipadamente sete pessoas da platéia a participar, nessas pessoas ele vestia um capuz de pano preto. De cada capuz saíam dois fios, um de cada olho, da região do olho do capuz, saíam dois fios de nylon, linhas de nylon de pesca, que na outra extremidade tinham chumbadas, chumbos, também de pesca. Essas chumbadas ele colocava dentro do aquário, ou eventualmente no chão, e aí trançava com outra linha que vinha do outro lado. Enfim, eram sete pessoas, com sete capuzes, então 14 linhas de nylon. Então fazia uma espécie de trama. E uma cadeira a três metros, outra a dois, outra a quatro, outra a um metro e meio, espalhadas assim, com esse aquário no meio. A performance começava mesmo, quer dizer, tudo isso era uma preparação. Mas a performance começava mesmo quando ele entrava com uma lata de óleo e uma garrafa de álcool. Se postava do lado do aquário, furava a lata de óleo, entornava aquele óleo inteiro quase, quase um litro de óleo, sobre a água do aquário. Em seguida ele trançava um*

*pouco mais os fios. Tirava uma chumbada de dentro, botava aqui, pegava outra, botava no chão, pegava outra e botava dentro do aquário. Entornava o álcool sobre o óleo, quer dizer, aquele óleo fazia uma camada grossa sobre a água. Sobre o óleo ele entornava o álcool, e aí pegava um fósforo e ateava fogo naquilo. E claro, ficava uma bola de vidro chamejante, flamejante. Os peixes lá dentro como loucos, nadando pra lá e pra cá, aquela água devia esquentar. Os fios de nylon se rompiam, [ruído] TÉC!, o fogo os partia, as chumbadas caíam... E lá em São Paulo, no Ibirapuera, onde estreou essa performance, me lembro bem, o vidro do aquário partiu [forte] TÉC! com um ruído forte, e a água jorrou pelo chão. Mas o vidro partiu de uma maneira, não sei se ele projetou isso ou não, evidentemente não, que engenheiro projetaria aquilo... só o acaso. O vidro se partiu, o aquário se partiu em grandes cacos de vidro, mas o fundo dele, a base ficou, com água e com peixes. E os peixes nadavam entre os grandes cacos de vidro, na água que restou. Quer dizer, os peixes não caíram no chão. Caiu muita água e muito óleo, principalmente, no chão. Os peixes continuavam lá, vivos, circulando. Era uma coisa assim muito forte. Realmente impressionante o impacto. E me impactou tanto a obra, assim, quanto outro aspecto da obra, que foi ver o Cabelo em ação. Sem, digamos, estar em ação ao seu lado, que era o que eu costumava fazer. Ele estava de tal maneira imbuído, de tal maneira incorporado naquilo, um grau de presença tão agudo, que era muito impressionante, realmente muito forte. Eu vi essa performance nesse dia, no Antarticta Artes com Folha, isso é 95, se não me engano, no Ibirapuera, naquele pavilhão onde a Bienal acontece. E no ano seguinte, eu participei dessa performance como um dos encapuzados, já no evento do SESC, Babel. Num dia, por sinal, em que o Kazuo Ohno esteve nesse pavilhão onde a gente se apresentava. Ou melhor, em que o Cabelo estava com a performance. Foi com essa performance, Cefalópode Heptópode, que ele foi para a Documenta de Kassel, que é um dos maiores eventos de artes plásticas do mundo. E aí, claro, a vida dele mudou, em termos de reconhecimento do trabalho plástico, ele se tornou uma personalidade do dia para a noite. Do dia para a noite não é o termo exato, porque ele já vinha fazendo exposições, e o Boato mesmo já tinha uma certa projeção... Encontrei na pesquisa uma matéria da Folha de São Paulo falando da gente, e destacando o Cabelo como poeta, como um poeta e artista plástico que tinha banda. A primeira individual dele é de 96, foi na galeria Ibeu*

*de Copacabana, e se chamava Cabeça d'Água. Também foi muito desconcertante ver aquele caos que a gente via na casa-ateliê dele, em Copacabana, que era também o espaço de trabalho do Boato, numa galeria. A mesa de pingue-pongue que ficava no terraço cheia de objetos e detritos, e de... Lá, naquele lugar, descolada de... E como ganhou realmente uma aura, por estar lá na galeria. Claro que não era só a mesa, mas os outros objetos todos, ali, ordenados, aquilo me impressionou. Eu tô falando essa palavra impressionou pela décima vez. Esse é um problema do depoimento, da fala. Se você se deixa levar muito pelo fluxo, você perde a escolha vocabular.*

## V

*Eu tava falando antes da composição musical, e outro aspecto que é absolutamente... [pausa de dúvida] intrigante, digamos, é a capacidade do Cabelo de compor canções sem saber o que é um acorde, praticamente. Ele não sabe o que é dó com sétima e nona, ele não sabe o que é um si menor com sétima, e isso pouco importa. Tem aquele objeto de madeira, com seis cordas. Ele pega aquilo, ele subjuga aquilo, e aquele objeto de madeira com seis cordas faz o som que ele quer que faça. Isso é extraordinário. E, fazendo o som que ele quer que faça, ele cria alguma coisa em cima. Ele não precisa também de uma grande sofisticação. No violão ele faz uma estrutura, rítmica basicamente, muito bom de ritmo, realmente tem uma musicalidade rara, fora do comum, especialmente ligada ao ritmo. E, uma vez criada essa estrutura rítmica e harmônica simples – e aí no violão é uma questão geográfica, e sobre isso eu gostaria ainda de escrever um artigo para meu professor etnomusicólogo, essa coisa da geografia do braço do violão, do paralelismo entre os acordes – agora, ele não precisa saber que aquilo tem a sétima e nona, e é a quinta relativa do acorde, dominante, subdominante, tônica, isso tudo são abstrações. Cabelo trabalha com concreto. E o concreto é [canta a levada do violão] tchan tchan, tchquit chandon don, tchan tchan, tchquit chandon don... Ou [outro violão de boca] tchangdang dén, tchangdang dén, tchangdang dén don... Ou [idem] tchan, qui tchan den den, qui tchan tan, qui tchan den den... [riso] Então... tem a frase dele mesmo que diz “quatro acordes para mim é jazz”. E, de fato, suas canções tem dois ou três acordes, em geral.*

*Quando ele é responsável por letra e música. É claro que se ele tem um parceiro como Pedro Luís, por exemplo, que é um parceiro frequente, Pedro Luís sabe música, e não é problema nenhum que a música tenha modulações e evoluções harmônicas que ao Cabelo não... Não é que ele não goste, mas não necessita daquilo. Aprecia e tudo, mas... Muitas vezes ele disse que a música era um varal pra ele, um varal no qual ele pendurava suas idéias. Isso o Boato levou adiante. E há quem acuse o Boato de não ser musical. Isso nos doía muito, nos incomodava. A crítica da Folha de São Paulo ao nosso disco eu não engulo até hoje, quinze anos depois. Um pedacinho de papel, com umas palavrinhas escritas. Que já deve ter embrulhado muito peixe e muita bosta de cachorro por aí.*

## VI

*Bom, ainda do Cabelo, falar. É um sujeito generosíssimo. E extremamente querido por seus amigos. Um grande sedutor, também. Muito amado por muitas mulheres. Que tem três filhos, com duas mulheres diferentes, e ainda criou outro filho, da primeira. O que foi acontecendo, no processo do Boato, e agora eu retomo o início desse depoimento, é que a minha relação com a família dele também passou a se intensificar, e eu passei a reconhecer naquela família também a minha família. Suas irmãs, seu irmão, sua mãe, sua avó, primos, tios, quer dizer... Como eu morava em Copacabana também, meu pai e minha mãe em São Paulo, quer dizer, eu morava com avó, então é uma convivência assim que ficou uma coisa de família. Tem esse sentimento assim de família. O que se passou, em diferentes medidas, com todo Boato. Também tenho esse sentimento de família com Beto, Justo, Celão... com Montanha e Samuel. É uma família escolhida, né. Uma tribo que é uma família. Mas com nenhum desses outros eu tenho relação com a família, né. E eu disse isso aqui só no sentido de apontar ainda mais a dificuldade de falar sobre essa pessoa que é o Cabelo. E no Boato, se todos éramos mestres uns dos outros, com nossas diferenças ali, constitutivas, e bem marcadas, nossas origens familiares, sociais, geográficas, culturais, estéticas, bem diferentes, heterogêneas... Por um lado, né. Por outro lado, todos classe média. Mas essas diferenças de personalidade, de temperamento, de formação, elas faziam com que nós aprendêssemos muito uns com os outros.*

*Muito, o tempo todo. O tempo todo, com a diferença. O exercício do teu ser ensina, a mim, sobre o exercício do meu ser. E assim, eu aprendendo, ensino também a um terceiro. Então isso era uma prática constante, no Boato, esse aprendizado com o outro, com a diferença. Com as semelhanças, às vezes, com as analogias, com as coincidências. Mas dentro desse quadro todo, o Cabelo era um mestre também, ali dentro. O Cabelo tinha uma profundidade de pensamento, de compreensão das coisas, que assombravam a gente. Com frequência assombravam a gente. Para mim, por exemplo, a cada vez que ele ia apresentar uma canção, ou ler um poema, uma coisa que ele tinha produzido, coisa que a gente fazia o tempo todo, mas as dele traziam um impacto.<sup>122</sup> E as canções, para mim, eram uma coisa assim muito, muito impactantes. Que, inclusive, creio que, de certa maneira, inibiram a minha composição, meu próprio trabalho de compositor. Porque eu pensava, eu nunca vou fazer uma canção como as canções desse cara. Isso acontecia também com canções do Beto. E foi muito tempo que me custou para saber que, claro, eu nunca vou fazer, nem devo tentar fazer. Vou fazer uma canção como a minha canção, como eu sou. Mas, de fato, a excelência da composição do Cabelo...*

## VII

*Por outro lado, o Boato acabou em 2000 como banda, a gente lançou o disco em 98 e em meados de 2000, durante as gravações do que seria nosso segundo disco, produzido por Lulu Santos, acabou. Foi o Cabelo que falou: “vou sair”. A gravação com Lulu não tava andando, a coisa tava meio embaçada, eu tava fazendo uma peça de teatro no CCBB, ele disse que ia sair. Então a saída dele, de alguma maneira, sepultou o Boato de alguma maneira, precipitou o fim. Mas o interessante é que o Boato acabou e, seis meses depois, talvez, não muito mais que isso, o Cabelo já estava com um novo trabalho musical. Com uma banda que em parte era baseada no Boato, porque o baterista era o mesmo, o baixista era o mesmo e o guitarrista era o mesmo, quer dizer, era Jacutinga, Brasil no baixo e*

---

<sup>122</sup> Em seu depoimento, Bruno Levinson contou ter o mesmo sentimento em relação a Emmanuel Marinho e sua obra, no âmbito do Pô,Ética.

*Léo, irmão do Cabelo na guitarra.<sup>123</sup> Então a base musical do Boato naquele momento estava servindo ao Cabelo. E o extraordinário é que o trabalho era completamente diferente. Talvez duas canções ou três, do repertório que a gente tocava, de autoria dele, ele manteve. A Perna da Boneca e Não és humana, canções da fase final do Boato. Mas a onda era completamente diferente, isso me impressionou muito. Era uma onda muito mais soturna, pesada, no sentido de densa, não no sentido de guitarras de rock pesado, mas no sentido denso. Tinha ali um flerte com o hip-hop, com um estilo pesado de hip-hop, de rap, talvez, era muito bom. Tinha um poema do Baudelaire, o Crepúsculo Vespertino, que foi musicado pelo Jacutinga, o baterista, ainda também no Boato, essa a gente chegou a fazer. Eles faziam aquilo, era muito bom, um rap. [entoa] “Eis a noite sutil, amiga do assassino / ela vem como um cúmplice, a passo lupino”<sup>124</sup> ... e por aí ia. O Cabelo também musicou um poema de Gerardo de Mello Mourão (que vem a ser pai do Tunga) chamado Ladainha do Morto. É uma ladainha, poema enorme, que tem como refrão da ladainha “morreu por mim”. Morreu por mim. Esse poema era musicado de uma maneira meio rap, muito interessante, muito bom. O trabalho era muito bom. Agora, tem isso também, a complexidade do Cabelo. O Boato acabou e ele rapidamente estruturou um trabalho musical, com outro conceito, com outra pegada, mas não fez um disco. Quer dizer, a dificuldade também de organizar, e de, aí nesse caso, de materializar o disco, né... Materializar no sentido de simplesmente, de [onomatopeia] pá!, lançar, fechar, tornar público, é isso. Desde 2000, e nós estamos aí em 2014, e esse trabalho ele já passou, e já foi para outro trabalho, e já fez outra banda, e dois anos atrás fez um trabalho inteiro de funk. Foi uma exposição na Gentil Carioca, a primeira exposição dele nessa galeria, no Rio, que ele mudou de galeria. Então ele foi fazer a exposição na Gentil Carioca como MC Fininho, ele criou esse personagem, esse alter ego. [suspiro] O filho da mãe compôs dez funks bons, com letras inteligentes, interessantes, e deu para vários produtores do Rio e cada um fez uma base ótima... e ele não lançou o disco. Quer dizer, era para ter ficado o disco pronto para a exposição, e não ficou, e... Eu cheguei a fazer um clipe para ele, de um funk excelente, chamado Melô do Bombeiro... e nada. Não lançou. Isso tudo tá lá, engavetado, dez canções, dez funks, quer dizer... né? Então é um cara*

<sup>123</sup> O baixista não era o mesmo Alexandre Brasil, mas Rodrigo Sebastian.

<sup>124</sup> Tradução de Ivan Junqueira. Texto integral no anexo.

*também do excesso, do jorro, um vulcão ali que não para. E muitas vezes eu pensei que a ele interessava mais a criação, e o momento da criação, essa efervescência, essa ebulição, do que propriamente a circulação disso, a elaboração, no sentido de tornar aquilo um produto... Isso preocupa pouco o Cabelo. O que move ele é essa criação que não pára, não pára, não pára, não pára. Isso ele confirmou no seu depoimento, em relação ao Boato, ele foi percebendo que ele necessitava daquilo, porque aquilo permitia que ele exercesse a sua criação. Aquilo eu digo os encontros daquele grupo, nossos domingos, e também nossos encontros fora dos domingos, no terraço da casa dele. Mas também nossos encontros na PUC, no Parque Lage, onde quer que fosse, o exercício da criação, do improviso, do fluxo de invenção é que era necessário para ele. Maravilha. Mas tem várias bocas a alimentar, e tem aí essa questão mais pragmática, concreta.*

## VIII

*Sempre vão faltar coisas por dizer do Cabelo, e por mais que eu tenha dito vai continuar insuficiente. Ele tem um livro sobre a obra dele, que é um bom livro, pequeno, assim, feito por uma editora espanhola.<sup>125</sup> Com fotos e três textos bons, de críticos e curadores. Um deles, se não me engano, é o Paulo Reis, que faleceu há pouco tempo. Mas nessa época, da feitura do livro, eu entrei em contato com a moça da galeria dele de São Paulo, a moça que estava cuidando da produção do livro. Eu falei, “Ô Juliana, tem que botar poemas do Cabelo nesse negócio”. “Ah, é, claro. Você acha?” Eu falei: “Claro, tem que botar, o cara é poeta.” Então naquela época – isso tem uns seis anos, sei lá – fiz uma compilação de poemas, lembrei de poemas remotos, lembrei dos textos, como eram, escrevi e mandei pra ela. E, claro, não saiu poema nenhum, nem menção a isso, nem coisa nenhuma. Na época em que fiz mestrado, numa das disciplinas do Karl Erik, escrevi um pequeno ensaio sobre o Cabelo, e fiz uma compilação de obras dele, de artes plásticas, poemas, canções... O ensaio não ficou grande coisa, mas quando eu voltei na PUC para buscar aquilo, o Karl Erik disse que tudo tinha*

---

<sup>125</sup> *Cabelo*. Editora Dardo, Santiago de Compostela, 2010.



## 50. Antes do fim

*Somos livres como pássaros. Só que os pássaros não são livres. Estamos tão comprometidos como pássaros, e da mesma forma.*

John Cage

É necessário retomar certas reflexões, agora que nos aproximamos do fim desta tese. Tese que, em seu Prólogo, foi adjetivada de ‘idiossincrática’. Depois de todas estas páginas não nos parece inadequado o adjetivo. Porém tantos outros traços sobrevêm, em uma leitura cautelosa, que talvez seja relevante apontá-los aqui. O primeiro traço é seu caráter errante. Trata-se de uma tese errática, que vagueia por espaços e tempos diversos, a palmilhar seus caminhos. Tempos e espaços que distintos que deixam seus vestígios aqui, nestas linhas. Tempos imemoriais, tempos anteriores à linguagem; tempos em que a poesia se constituía na voz, antes da escrita. Tempos modernos, pré-revolução digital, nos quais utopias ainda vagavam, e o conceito de revolução remetia a processos que não se concebem nos dias de hoje. E o tempo hoje, o sempre-hoje, o hoje intempestivo, sua escuridão e sua luz. O tempo futuro, que não consideramos, mas cujos habitantes hão de dispor destas páginas; não destes papéis, desta materialidade, mas dos resíduos de informação e reflexão condensados aqui. Foi Guilherme Zarvos, na entrevista que concedeu para a pesquisa, quem trouxe o conceito de *memórias do futuro*. Não apenas como jogo de palavras, senão de idéias. Proposição que havia adotado para sua própria tese. Um trabalho que seja útil para um garoto de 2044 interessado em pesquisar a última década do século passado, da mesma maneira que *Impressões de Viagem*, publicado em 1980, contribuiu para a pesquisa sobre os anos 70 empreendida por esta tese. Ou seja, uma memória voltada para o futuro.

Difícil avaliarmos se esta pretensão foi cumprida. Se a tese irá “valer” daqui a trinta anos, só o tempo dirá. Mas que ela valha agora, neste hoje intempestivo, nessa encruzilhada de tempos em que vivemos, ousamos dizer que

sim. Ao menos como gesto, manifesto, atitude. Gesto de afirmação de seu próprio movimento, de sua errância. Que não se dá apenas através dos diversos tempos, mas também cortando espaços. Atravessando territórios, demarcando lugares, terrenos. Houve mesmo um nomadismo físico que possibilitou sua escritura. *Oropa, França e Bahia*, como dizia o poeta<sup>126</sup>. Baía de Guanabara, ponto de partida, porto de chegada. E Paris, Reims, Berlim, Estocolmo, João Pessoa, Baía Formosa, Santana do Deserto. Assim a tese se produziu; palmilhando os terrenos nos quais o texto se escreveu. Evidentes, no trabalho, os rastros dos lugares atravessados. Vestígios, pegadas, marcas que se espalham por todo o texto, num ímpeto de demarcar, referenciar, cartografar, introduzir o espaço na escrita. Assim como o tempo, os personagens, o ambiente. Nostalgia do aqui-agora da performance que o autor deixou transparecer? Ou esforço de impregnar o texto de realidade, de cotidiano, da “marca suja da vida” preconizada por Bandeira?

Não foi apenas a pulsão cartográfica que motivou a errância da tese. Nem tão somente a necessidade de infiltrar no texto a nódoa de lama, o pulso latente da vida. Há um errar que traz outra acepção do termo. O equivocar-se no caminho, ter que retornar, tomar outro rumo. E outra vez, e outra. Tese que tateia às cegas, que palmilha os caminhos, que não encontra saída. Áporo. Aporias produzidas por um pensamento rebelde. A insistência neste método, instrumento em *ostinato*. Inseto que se lança contra a lâmpada, não encontra saída e persiste. Fototropismo, mecanismo de navegação.

Um caminho para a compreensão deste movimento é divisar o possível conflito do autor em revisitar esse lugar delicado, bloco de afetos, de sensações conflitantes, entre o amargor da nostalgia e o veneno da frustração. O prazer, sim, lampejos das profundezas da memória, fragmentos que emergem de seu mar. Mas o deslocamento até esse momento de intensidade extraordinária, de experiência juvenil desestabilizadora, violenta, à qual os personagens desta narrativa se entregaram por completo, não abole a possibilidade de dor. Daí talvez as idas e vindas, os avanços e recuos. O projeto do Boato, a partir do momento em que assume a identidade de “banda de poetas” e se lança na atividade musical compondo canções, arranjando-as, ensaiando e fazendo concertos, foi de se estabelecer, “dar certo” no mercado musical. Se não necessariamente “estourar”,

---

<sup>126</sup> Verso que dá nome ao poema de Ascenso Ferreira.

tornar-se um fenômeno pop, levar suas canções, poemas e performances para os rincões mais remotos do país (talvez sim), ao menos poder viver dignamente daquela atividade. Como outro profissional qualquer, que tenha um ofício e consiga viver bem de seu trabalho. Por esta ótica, o Boato fracassou. Não sobreviveu no mercado. Ou ao mercado. Não se adaptou, morreu. Para quem enxerga valor, qualidade, originalidade no que o grupo produzia, é dolorosa a constatação.

Portanto esse movimento de recusa e aceitação, esse tatear esquivo, caminhar vacilante, seria resultado da resistência ao processo de mergulho irrestrito na recriação crítica e afetiva desse período tão significativo. É uma possibilidade de leitura, um caminho de compreensão. Mas pode ser também a repetição de um gesto condicionado, como os insetos na luz, de mover-se não somente baseado nas premissas da racionalidade, do planejamento, do roteiro pré-estabelecido. De rebelar-se contra planificações. O hábito de fazer o caminho enquanto se caminha. “*Meu caminho/ vou fazendo com os pés/ e nove vezes nove em vez de dez*”.<sup>127</sup> Daí a premência de um texto que necessita viver, experienciar, provar do sabor das coisas pelo tato, como os polvos.

Outra possibilidade, outra linha de escape desse labirinto é a leitura que percebe na tese o movimento de reencenação do embate proposto pelo Boato, que André traduziu como o conflito entre o “pensamento calculador” e o “pensamento poético”. A prática do coletivo, segundo seu ex-integrante, seria o desafio ao pensamento calculador através da permanente provocação desconstrutiva realizada pelo pensamento poético. O interessante desse viés é o deslocar que ele opera da antiga polarização entre razão e desrazão, pensamento e irracionalismo. Aqui há pensamento nos dois lados, em ambos os procedimentos. O pensamento poético obedecendo a outras lógicas, não necessariamente causais, não aristotélicas, não cartesianas. Um pensamento com correspondências com o pensamento mágico, talvez, mas que não abandona a capacidade de dialogar, mesmo que pela provocação, com o pensamento calculador.

Se a tese titubeia entre um pensamento e outro, se ela não traça um caminho prévio e definitivo que irá seguir até sua conclusão, é possível que ela reencene aquele conflito em seu interior. E, se repete um procedimento do

---

<sup>127</sup> Verso de *Pega e arrebeta*, canção do Boato (Montanha/Cabelo).

coletivo estudado, cumpre o projeto a que se propôs inicialmente, que ambicionava não apenas pensar o Boato, mas pensar *com* o Boato, utilizando seus conceitos, seus mecanismos. Portanto o trabalho reafirma a existência do Boato não apenas enquanto coletivo artístico extinto, que teve relevância na época determinada em que atuou; mas como produtor de pensamento, criador de conceitos, instrumentos úteis para se pensar a performance, a produção musical, plástica e poética nos dias atuais, mais de uma década após seu fim.

A estratégia da tese de adotar procedimentos heterodoxos, apropriando-se de formas expressivas do âmbito da arte, como a escrita poética, por exemplo, ou os “textos falados”, justifica-se por esse ser um expediente comum no campo da poesia falada. A apropriação de elementos de outras linguagens é recorrente. Mais ainda no Boato, onde vários recursos expressivos eram utilizados a serviço do poema: cenários, objetos, elementos cênicos, figurinos, sons, imagens, luz, sempre a serviço da prática poética, a serviço da poesia. Girar a manivela de um velho aparelho inútil de ferro e madeira que produz um ruído agudo, no Boato, é um gesto de poesia. Ou colocar um adereço sobre a cabeça. Bater um lata de azeite. Por vezes, durante a construção da tese, o proceder do pesquisador se assemelhava muito à atividade de criação dentro do Boato, a seus processos. O que, para um trabalho dessa natureza, para uma tese com essas características, parece fazer sentido.

Um conceito do que seria a “poesia falada” foi esboçado; a tese oferece razoável ponto de partida para que se produza pensamento em torno da questão. Ao menos levanta questões, aponta caminhos possíveis, procura levar além a discussão encontrada na pesquisa de Fernanda Medeiros. A linhagem carioca, com o *big bang* de Vinícius de Moraes, as inaugurais Artimanhas da Nuvem Cigana e todos os artistas subsequentes oferecem referências para um mapeamento futuro, mais organizado e esmiuçado, dessa seara tão pouco estudada.<sup>128</sup> O papel central da música nesse contexto não é algo que se verifique apenas no Boato. O próprio Chacal tem, entre seus poemas de maior sucesso, *Cândida*, longo poema falado acompanhado de música, gravado em disco compacto encartado na extinta revista Bric-a-Brac, de Brasília, editada por Luís Turiba. Fausto Fawcett, outro criador emblemático da poesia falada, há quase

---

<sup>128</sup> Aponte-se aqui o oásis que significa o trabalho de Fernanda Medeiros neste deserto.

trinta anos estabeleceu o formato de se apresentar com sua banda, os indefectíveis Robôs Efêmeros. A música é constitutiva da sua poesia.

Não obstante, há aspectos relevantes da trajetória do Boato e de sua significação que não foram tratados aqui. O movimento de tornar-se banda, assumir a preponderância da música, da canção, que pode ser pensado como uma radicalização profunda da prática da poesia falada, não foi suficientemente desenvolvido. Levar a poesia falada às últimas conseqüências seria cantá-la. Não apenas como canção popular tradicional, como as que produzem com excelência nosso talentoso time de compositores populares, mas o poema falado, instalado no estreito vão entre poema e canção. O disco *Abracadabra* traz algumas faixas que podem exemplificar este “entrelugar”, que tampouco se caracteriza como *rap*. A tese não mergulha nesta discussão.

Várias passagens marcantes da história do coletivo foram mencionadas *en passant* e não desenvolvidas, como por exemplo a performance *inseto*, no lançamento do livro *Tudos*, de Arnaldo Antunes. Nessa ocasião, o Boato atacou sem avisar, em pleno Shopping da Gávea, no espaço em frente à livraria Timbre, na qual foi lançado o livro. A performance foi concebida a partir de um poema de Cabelo, e consistia em dois integrantes nus, embaixo de um lençol marrom, que iam rastejando à maneira de um animal, ao longo da extensa fila para os autógrafos. Samuel os acompanhava do lado de fora, em pé, atirando pequenos pedaços de papel com versos escritos em torno da criatura, como se a alimentasse. Quando o “bicho” estava próximo à mesa, as duas cabeças brotavam, uma de cada lado do lençol, e falavam o poema. Depois largavam ali o lençol e saíam caminhando inteiramente nus pelo shopping. Esta performance, encravada na tríplice fronteira entre a poesia performatizada, as artes plásticas e o teatro, foi apenas mencionada da tese. Assim como o episódio da aquisição e utilização dos figurinos do Chacrinha, que muitos pensavam ser invenção do grupo, tampouco ter sido narrado aqui.

Esta, aliás, uma característica também não apresentada: o hábito do Boato, a cada entrevista que dava, seja para mídia impressa, rádio ou TV, inventava um “boato”, uma pequena fábula, inverdade inofensiva para espalhar. Várias destas foram publicadas, em jornais que iam de O Globo e Jornal do Brasil até o Jornal da PUC, que noticiou que todos os integrantes tinham contraído hepatite, após as filmagens da cena da Lagoa. Ninguém teve nenhuma conseqüência nociva da

entrada naquelas águas, nas quais Tom Jobim costumava nadar. Todas estas omissões e inúmeras outras, bem como a arbitrária repetição de fatos menos importantes, serão redimidas por palavras mais qualificadas que as do autor: um trecho de *Memórias do Cárcere*, obra já citada de Graciliano Ramos, explica sobre licenças a que se concedeu, e procedimentos que adotou, na redação de sua obra.

*Tenho exercido vários ofícios, esqueci todos, e assim posso mover-me sem nenhum constrangimento. Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais, ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.<sup>129</sup>*

Se repetir é um dom do estilo, como propala Manoel de Barros, também é recurso básico, fundamento da poesia falada. E foi, nesta tese, procedimento recorrente, deliberado. O pesquisador se outorgou poderes de autor, de criador, e não reprimiu suas demandas de invenção no processo de construção do texto da tese. A repetição foi uma das estratégias de criação. Se, por um lado, por um lado, podem ter havido excessos, por outro o excesso é traço constitutivo do ser Boato. Abdicar da invenção, da liberdade de expressão, da oralidade e do humor seria trair o coletivo, agir de maneira contrária a seu pensamento e a sua prática. (Ainda que a tese comporte a traição de retirar a experiência de uma esfera e transportá-la a outra; no laboratório, observá-la, pensar sobre ela. A traição é inevitável. Honremos ao menos então a *tradição da traição*, tão cara a nosso amigo Ericson Pires.)

---

<sup>129</sup> RAMOS, 1994, p. 35-36.

Uma das proposições fundamentais do pesquisador para sua tese afirmava que, ao final, o trabalho deveria ser identificado como “do Boato” pelo grupo. Não no sentido de produção coletiva. Apesar das grandes contribuições, não apenas dos integrantes do coletivo, como também de Zarvos, Chacal e dos membros do Pô, Ética entrevistados, essa tese é uma produção inequivocamente individual. O critério “ser do Boato” se aplica a qualquer manifestação estética, bem como a seres humanos, animais, objetos e outras formas animadas ou inanimadas.

Durante o processo da tese, o pesquisador criou uma tabela binária, dicotômica, que dividia os personagens, animais ou eventos arrolados entre as categorias “*é do Boato*” ou “*não é do Boato*”. Depois de anotar mais de 100 nomes, cerca de 50 oposições, enviou-a para os integrantes do Boato. O arquivo se chamava “*Divisão de mundo segundo o Boato*”. Alguns integrantes protestaram, discordando de certas escolhas, ratificando outras. Finalmente Cabelo se pronunciou, alegando que a tabela, em si, não era do Boato. Porque não havia, no pensamento do coletivo, essa oposição binária, dicotomia. O princípio da oposição complementar não fazia parte da concepção. Havia, sim, manifestações que eram evidentemente “do Boato” – e os integrantes utilizavam diariamente esta classificação, este princípio identitário – e outras que se mostravam nitidamente “não do Boato”.

Cremos ter identificado, nesta leitura mais atenta, que a tese efetivamente é do Boato. Mas esse veredito só poderá ser enunciado por ele, o Polvo, que, tendo tomado ciência deste trabalho, o lerá, ou olhará suas figuras, ou sentirá seu peso e seu odor, e só então proferirá sua sentença. Mas esse dado é secundário. É um pequeno critério, subjetivo e pouco relevante para o resultado final do trabalho. O público-alvo da tese não é o Polvo. É à banca examinadora, em primeiro lugar, que são dirigidas estas palavras, histórias, reflexões. O diálogo iniciado, de onde se espera ecos, reverberações, questões, interlocução. A estes professores o jogo está proposto. Os dados estão lançados, *alea jacta est*.

O POLVO SONHA COM  
PARTÍCULAS. ÍNFIMOS SERES  
QUE SE DISTINGUEM POR TEREM  
SIDO SONHADOS PELO POLVO.  
O POLVO PASSA A CONDUZIR  
SEU SONHO. LEVA AS  
PARTÍCULAS A UM ENCONTRO.  
ENCONTRO QUE DEVERÁ  
REPRODUZIR A VIBRAÇÃO DO  
SOM ORIGINAL, O GRANDE  
ESTRONDO, O RONCO SURDO  
DO POLVO. A CADA VEZ QUE AS  
PARTÍCULAS SE UNAM, O SOM  
SE PRODUZIRÁ. ASSIM FOI,  
ASSIM É, ASSIM SERÁ.

## 51. EPÍLOGO: Carta ao Justo

Baía Formosa, 14 de janeiro de 2014

Caro Justo,

Interrompo nesse instante minhas neurotransmissões focadas inteiramente na tese, na leitura, pesquisa, processamento de informações, reflexão e construção deste texto que vem me consumindo há um ano e meio, e cuja potência sempre me parece ficar aquém do mínimo necessário para dar idéia ao leitor do que foi o Boato, a loucura intensa, a febre eufórica, o delírio coletivo de onze anos que você e eu vivemos juntos, sabemos bem, assim como os outros tentáculos.

Interrompo aqui meu trabalho para te escrever esta carta. Estava no meio de um texto sobre o livro *7+1*, aquela coletânea de poesia do CEP organizada pelo Zarvos, e parei para procurar umas filipetas antigas com os nomes dos poetas da primeira geração do evento. Eu argumentava sobre o caráter idiossincrático da antologia, não apenas por não incluir nenhum poema do Boato, mas por deixar de fora vários poetas representativos do CEP, de primeira e segunda gerações – como Pedro Rocha pode ter ficado fora, por exemplo? – e incluir, de maneira arbitrária, um cara como Alberto Pucheu, bom poeta, mas que não tinha nada a ver com aquilo, e nunca na vida apareceu num CEP (acho que nem depois do livro).

Parei para dar uma força para a memória e resolvi buscar umas filipetas e uma matéria do jornal O Dia, que imaginava estar naquela pasta amarela que você me emprestou. Anteontem dei uma organizada nela, encontrei coisas ótimas, como a crítica (babaca) da Folha de São Paulo que eu não encontrava mais nos meus arquivos. Reli o texto (assinado por Pedro Alexandre Sanches), e senti um mal estar como se estivesse lendo pela primeira vez. Aliás diferente, porque me lembrava de boa parte do conteúdo. Mas senti algo no estômago, um troço

estranho, um embrulho na barriga, e fiquei assim boa parte do dia, amuado. Lembrei da história do pai da Ana Flaksman, o cenógrafo, que um dia foi atrás do crítico que escrevera uma grande merda sobre um trabalho dele. Olhou pro cara, acho que na saída de um espetáculo, e falou: “aquilo não é coisa de homem!” E meteu-lhe um murro na cara. Método um tanto drástico, é verdade, mas creio que pode ser muito educativo, tem gente que só vai se dar conta assim. Pensei que se soubesse a cara que esse idiota tem (o PAS) e se o encontrasse de bobeira, teria um grande prazer em dar-lhe um socão bem dado. “Isso é pra você ter noção que a gente não emulava o Claudinho e Buchecha, porra!”

Essa era a parte que eu lembrava da crítica. Adoro Claudinho e Buchecha, mas o *Rap do Cartão Postal* era outra coisa, nada a ver, muito mais para funk “de raiz”. Continuo achando muita falta de noção, ou pura implicância, preconceito e má vontade de crítico “carioca-que-trabalha-na-Folha-e-tem-que-ser-blasé”. Não é possível que o cara pensasse mesmo aquilo. As frases da crítica que eu não lembrava são até piores: “*O Boato parte de uma premissa divertida, a do artista como “minhoca” que recolhe os dejetos – no caso, o lixo cultural – e os transforma em húmus, em adubo. É, feitas as contas, uma adaptação dos conceitos lançados pelo mangue beat (...)*”.

Ele tinha todo o direito de achar isso. Mas os conceitos são diferentes, o Mangue propõe outra coisa, acabo de estudar o movimento para a tese. Só que o *Berro da Cabra*, canção de onde surge o conceito, é de 92, antes do manguebeat aparecer para o país. Ok, ele não tinha como saber disso. A não ser que ele tivesse o cuidado de pesquisar no arquivo de seu próprio jornal (a Folha), onde poderia ler na coluna *Avante*, do Zeca Camargo, a matéria intitulada *O Berro da Cabra*, que começa assim: “*No Rio, Cabelo grita ‘bééé’! Em Nova York, Reg E. Gaines grita ‘shit’! Não dá pra chamar isso exatamente de sintonia, mas talvez de uma feliz coincidência. Com temas e preocupações bem diferentes, esses dois poetas que nem se conhecem estão permitindo que a música entre em seus trabalhos, sem transformá-los em canções. E está ficando bom. Cabelo tem sua banda Boato, que já circula nos lugares certos com sua demo. Nela está incluído o melhor ‘groove’ de banda nova recente – e é justamente para a poesia ‘Berro da Cabra’, de Cabelo (...)*”

A matéria data de 02 de agosto de 1994. (Cacete, vai fazer 20 anos.) Nessa época, as pessoas estavam apenas começando a falar de Chico Science e Nação Zumbi, que lançariam naquele ano *Da lama ao caos*, seu disco de estréia e primeira produção fonográfica do Mangue. Mas Pedro Alexandre não gostou do groove do “Berro”. Pior, disse que era reggae: “Talvez esteja aí o desnível. Boato pretende a diversidade, mas o que parece apreciar mesmo é reggae – não há proposta de modernidade que resista a ele.” Nessa frase fica explícito o preconceito – porque o reggae é incompatível com a modernidade? – que regeu o olhar do crítico. Ele não pode ser tão ignorante para classificar como reggae um rock clássico como *Incendiar o Mar*, com riff de guitarra e teclados tipo Hammond. *Berro da Cabra* cita a levada reggae (em 4 compassos!) mas a batida é bem distinta; o texto não tem melodia. O refrão é um “BÉÉÉ!”, e o cara vem me falar em reggae?

Os títulos dos textos – há uma matéria em cima e uma crítica abaixo, ambas assinadas por PAS – já deixam claro a intenção do jornalista: ‘Banda de poetas’ lança CD ‘zoológico’ é o título da reportagem. Dois pares de aspas num só título? Hmm... é demais? Tem ainda outro par no título da crítica, nitidamente debochado: *Grupo quer ser ‘minhoca’*. Saudade do Zeca Camargo.

Justo, não é por isso que estou te escrevendo. A crítica é de 1998, não faz o menor sentido me importar com ela agora. Se fosse um texto entusiasmado (como o do Zeca Camargo) não mudaria nada. Quinze anos se passaram, estamos todos vivos, isso é que importa. Acho até o PASpalhão Sanches criou um blog bacana, combativo, que denuncia a grande mídia e as grandes gravadoras. Posso estar confundindo o jornalista. O Zeca Camargo a gente sabe onde está. Sempre o vejo na minha área, ali pelo Horto, que o Fantástico ainda é gravado ali na emissora.

Justíssimo, estou te escrevendo por outra coisa. Não parei o trabalho quando encontrei a crítica. Nem quando topei com a matéria do Zeca, que é bem esperta, por sinal. Antecipava o Boato, e só perde em ineditismo para a capa do Júlio Moura, no Globo, que é de 92. A foto é excelente, do Manel Águas. Tipo time de futebol com um paralelepípedo na frente, no lugar da bola – pena que

you não está nela, devia estar no trabalho. Interrompi o trabalho na tese (que é urgentíssimo, falta muita coisa) porque fui procurar as tais filipetas na pasta e encontrei um texto teu.

Texto forte. Uma carta. Infelizmente, não datada. Como perito, posso precisar o ano: 2000. É por essa sua carta que escrevo agora. É a essa carta que envio resposta, 13 anos depois. Você conhece meu poema: “*o tempo não passa*”. Foi escrito em 1988, e eu ainda o assino. Não vejo problema em responder a carta agora. Não lembrava absolutamente da sua carta, portanto não creio ter respondido na época. Foi um tempo duro, aquele. Ano difícil. Bem que o Gentileza dizia. Minha avó também dizia que não chegaria ao ano 2000, e eu sempre reclamava da afirmação dela. Ela tinha razão, partiu em outubro de 99.

Acho que você já deve ter se lembrado da carta, não? Como é que eu não prestei atenção nela no dia em que te entrevistei, que você me passou a pasta? Não devo ter visto, com certeza. Estava muito entusiasmado com a sua história em quadrinhos erótica, da qual eu tampouco me recordava, a *Octopicas*. (Sabe que o manguebeat começou com uma história em quadrinhos? Pois é, lá no encarte do *Da lama ao caos* tem um trecho da HQ que disparou o conceito do mangue. Conta a história de uma mutação genética – nisso tem a ver com a tua história – que faz com que caranguejos se transformem em homens, na *manguetown* – Recife).

A tua carta é linda, tem força literária. É dirigida aos “Caros amigos do Boato”, e começa com a narrativa de um sonho teu. Um sonho mesmo, noturno, que te fez acordar no meio da noite e não dormir mais. Lembra? No carro, com mais quatro boateiros voltando da noite, três atrás, você e Beto (na aparência, mas também meio Celão) na frente. Esse, que estava ao teu lado, trazia um peso para vender, e te questionava se você estava no mesmo barco. Você hesitou, não soube responder: “*Estamos de alguma forma fora e dentro de tantos barcos...*”

Então surge uma blitz. Um soldado aponta o fuzil para vocês. Ou para nós. Você para o carro, salta, olha o policial por cima do teto. Ele aponta a arma para você. “É ‘macaco’ covarde”, você pensa, e imagina todo o discurso que arrasaria

com ele. *“Você não pode apontar arma contra cidadãos, não somos bandidos em flagrante, desta forma você que está cometendo o delito”*. Mas aí você se dá conta da *“idiossincrasia dos fatos”*. Sim, vocês eram marginais em flagrante, e *com flagrante*. A dúvida voltava: você estava no mesmo barco que aquele Beto/Celão? Sua resposta: *“Claro que estava no mesmo barco, o barco dos macacos marginais que não sabem bem em que barco estão”*.

Justo, há muito tempo um texto da gente não me fisgava assim. E olha que tenho lido vários: os poemas, as letras, os manifestos. Mas estamos só no começo da carta. O terceiro parágrafo, o maior, começa assim: *“Daí me clarearam os fatos. Ser marginal, sim, se não há jeito de crescer na sociedade como cidadão, com dignidade. Agora, ser macaco, não quero mais. Reafirmo minha identidade de guerreiro. Como no Boato já afirmamos com tanta dignidade.”*

Você segue, desmistificando o caô, *“E não há caô: a vida é uma só.”*, para depois comentar o momento de cada tentáculo: *“Anteontem falei poesia com Samuel, foi muito bom. O Celão tem feito umas poesias muito boas. O Dado voltou a escrever. Jacutinga tá mais no mundo do que nunca. Beto está amando. E o Léo, o Léo toca guitarra... O Cabelo tá muito sereno, pai e com um trabalho lindo de artes plásticas, e esboça um canto de Orlando Silva. Maravilha.”* Tua análise enxerga, em cada um de nós, *“depois da fragmentação, um início de integridade, muito digno.”* E prevê que *“todos já devem ter vislumbrado novos caminhos artísticos, existenciais, mais individuais ou partindo para a integração de novos grupos”*. Afirma ainda que esse processo seria similar ao que rolou (precocemente) com Brasil e Montanha.

Aí vem a virada, no quarto parágrafo: *“Agora, para mim isso é pouco. (...) A função do Boato – e isso que fez mergulharmos no grupo – era potencializar essa nossa poesia, ser uma verdadeira e poderosa mídia espontânea e alternativa. E realizamos. Hoje, o Boato é mais que os 7 primeiros. Hoje somos todos que entraram no mesmo barco, público, pessoas que trabalharam ‘de graça’ para a gente, artistas de peso que se arraram e se solidarizaram, falaram sobre a gente.”*

É bonito, porque naquele momento de fim do Boato, a gente não conseguia enxergar essas coisas todas, tão óbvias. Você passa meio batido pelo item público, mas pense em quanta gente, quantas e quantas centenas de pessoas seguiam o Boato onde quer que ele se apresentasse, compraram nosso disco, nos tinham como referência. Receber o elogio e o incentivo entusiasmado de Waly Salomão, Jorge Mautner, Lenine, Tunga, Chacal, Lulu Santos, cara, isso não é pouca coisa não.

Você segue, e menciona exatamente uma pessoa que vai individualizar, personalizar o que chamamos genericamente de “público”: o nosso “fã n.º 1”, que você encontrou no evento de poesia que participou com Samuel. O nome dele, Justo, é Robson. Ele era carteiro, lembra? Trabalhava em São Gonçalo, mas morava na Lapa, ou em Santa Teresa, não estou bem certo. Não sei como ele chegou ao Boato. Mas ia a todos os shows, não perdia um. Não o conhecíamos, mas passamos a conhecê-lo ali, nos teatros, nos espaços onde nos apresentávamos. Convidamos o Robson para participar do show que fizemos no Tablado, não sei se você se recorda. Era um show-performance, meio teatral, e ele fez o papel dele mesmo, de carteiro, trazia uma mensagem. Pedimos a ele que fosse com seu uniforme de trabalho, e ele foi. Atuou com precisão, nem mais nem menos que o necessário. Saiu muito feliz naquele dia. Eu também. Não tinha notícia de uma relação fã-artista como essa. Esse era o Boato. Por isso eu pertencia a esse grupo, não a outro.

Você conta então que tinha encontrado o fã n.º 1, e que ele insistiu no assunto “o Boato acabou?” Tua resposta foi poética, taoísta, dizendo que estávamos congelados, mas que a qualquer momento poderíamos ressuscitar e proliferar de novo, como um vírus. O Robson não se conformou: “*tem que continuar, não exista nada igual ao Boato, vocês não podem parar*”.

Antes de chegar à sua conclusão, preciso contar um episódio clássico (para mim), que talvez você conheça, pois contei muitas vezes, não sei se a todos do Boato. Nessa mesma época da sua carta, numa noite da Lapa, entrei no Nova Capela para ir ao banheiro. Lá no fundo, junto ao balcão, vejo o Marcelo Yuka em pé. Vou até ele, não o encontrava há muito tempo. Naquela altura, O Rappa já era

uma estrela da música pop brasileira. O *Lado B, Lado A*, disco maravilhoso, tinha sido lançado há um ano, mais ou menos. Bom, o Yuka foi direto ao ponto, como o Robson: “*Que papo é esse que o Boato acabou?*” Eu falei “*não é papo não, o Boato acabou mesmo*”. Aí ele foi mais incisivo: “*meu irmão, não pode acabar! Tem que persistir, tem que continuar. É uma luta, é foda, mas não pode parar.*” Expliquei para ele que o Cabelo tinha saído, e que os que restaram não viam mais sentido em continuar.

Acho que foi você mesmo, Justo, que argumentou, na nossa última reunião, no Suco Loco, que naquele momento, dos fundadores, só restariam Celão, você e eu. Ou seja, 4 dos 7 originais tinham debandado. Será que valeria a pena seguir assim? Eu, que ainda estava em dúvida, aliás, que não aceitava a morte do Boato em hipótese nenhuma, ali capitulei. Celão insistiu, dizendo que devíamos chamar um vocalista e seguir, idéia que me pareceu completamente absurda. Por outro lado, já havíamos chamado outro baixista, outro guitarrista... porque não? Havia uma tristeza imensa, uma sensação de beco sem saída, de cara contra o muro, de fracasso. A cabeça da gente é que impossibilitava a continuidade. Claro, a questão financeira estava gritando, as pessoas tendo filhos, tudo apertando.

Mas o Yuka, naquela noite – é tão bom lembrar dele daquele jeito, naquela *vibe* – insistiu muito. E contou a seguinte história: “*Um dia O Rappa acabou. Depois do primeiro disco, do qual se falou muito mas não vendeu nada, a galera da banda não tinha dinheiro para pegar ônibus, quanto mais para pagar estúdio de ensaio. Cada um foi ficando na sua casa, não rolava show, e aí a banda foi acabando, acabando.... E acabou mesmo. Até que um produtor ligou, dizendo que tinha conseguido “vender” mais um disco para a Warner, que eles iam investir, e que o Liminha ia produzir, e tal. E aí rolou.*”

Assim, eles gravaram o *Rappa Mundi*, disco que demorou a emplacar, a primeira música de trabalho foi errada (claro), até que finalmente começou a tocar uma, e outra, e outra, e o disco estourou, com várias que viraram *hits*, como *A Feira*, *Hey Joe*, *Vapor Barato*, e outras. Isso tudo ele me contou ali, em pé no Nova Capela. E eu repeti: “*cara, mas o Cabelo saiu. Não dá pra seguir sem ele*”.

Yuka: *“Vou ligar pro Cabelo. Vocês estão malucos. Não pode parar.”* E O Rappa tá aí até hoje, mesmo tendo perdido seu cérebro (coração?). E o Boato, não.

No último parágrafo da tua carta, Justo, você fala basicamente o mesmo que o Robson e o Yuka. Só que fala de dentro. Apesar do baixo astral, da depressão reinante, você enxergou que, realmente, o Boato não podia parar. Hoje não tenho dúvidas disso. Tomamos a decisão errada. Mas o que fazer, se não era possível seguir? Como continuar, se a gente não se aturava mais? Você conclui assim:

*“Eu, Justo, como artista e pessoa (como André), prefiro ser montanha. Quero o grupo para continuar meu trabalho. Se não tiver, vou continuar e fazer outra história. Mas conclamo a todos para definirem isso e entrarem ou saírem do bando. E isso não tem nada a ver com amizade, vou continuar sendo amigo do Cabelo como do Jarbas, se for fundo no seu caminho de artista plástico ou cantor solo ou qualquer outra opção integral. Tem a ver com resistência, com formação de uma milícia para atuar num mercado gerenciado por inimigos. E aí, cambada? Precisamos deixar de indecisão, ou o tempo vai nos transformar em macacos.*

*Abraços de irmão, Justo “*

Acho que, transcrevendo trechos da sua carta, Justo, comecei a me lembrar vagamente dela. Realmente, meu estado psíquico na época era péssimo. Não tenho sequer certeza de ter compreendido bem o teor da carta, naquele momento. Acho que nem considerei a possibilidade, não sei, não lembro mesmo. Nos momentos de depressão, a memória escasseia muito. Nós projetávamos muito o futuro do nosso disco. Ele é bom, ouço ainda hoje e constato. Mas teve a demora no lançamento, era para sair em 97 e só foi lançado em 98, voltamos para o estúdio, refizemos algumas faixas, dessa vez com o Jacutinga na bateria e Léo na guitarra, melhorou bem. Mas o atraso fez mal. Parece que perdeu o bonde, o *timing*. Júlio Moura esteve comigo em Paris, e disse que a melhor fase do Boato, seu auge, foi em 94, no show do Ziembinski. Fiquei desconcertado, o Júlio achar isso! Agora me dou conta que a matéria do Zeca Camargo é desse ano, o show no Humaitá pra Peixe com o Jorge Mautner também... talvez a história fosse outra, se tivéssemos lançado um CD, independente mesmo, naquela época.

E, claro, teve um fator “de força maior”, digamos. A quebra da bolsa na Ásia e a consequente maxidesvalorização do real quebraram a firma. A nossa, no caso, porque a Warner continua aí, talvez menos poderosa (será?), mas ainda produzindo, lançando, vendendo. Noutra proporção, noutra escala (em relação ao mercado fonográfico anterior), mas vende, ganha dinheiro, se mantém. Nós lançamos o disco em outubro de 98, e em janeiro de 99 estávamos sem gravadora, sem dinheiro, sem produtor... Tínhamos acabado de fazer um belo clipe, que quase não foi exibido. A MTV, que tinha dado sua guinada para o popular, passou 4 ou 5 vezes, que agora quem bombava era a Ivete. Tempos loucos. Hoje vemos tudo com outros olhos, distanciados. Sair do calor da refrega é confortável, dá pra refletir melhor, com mais calma.

Será que viramos macacos? O tempo não passa, mas ele também não volta. Talvez o Boato tenha precisado acabar para que eu escrevesse essa tese e, de alguma maneira, cutucasse o Polvo. Naquele momento, parecíamos ter esgotado todas as possibilidades. Mas que visão parcial! Estávamos no meio do processo do disco novo, com a produção de ninguém menos que Lulu Santos. Muitos não lembram, mas foi ele que produziu o primeiro dos Titãs, álbum que abriu para eles as portas do mercado com o *hit Sonífera Ilha*. Abandonamos o processo, a gravação do disco. Ele nos convidou, estávamos gravando de graça em seu estúdio. Que mico.

Bom, meu irmão, já estou na sexta página, sem pai nem mãe no mundo, e uma tese inteira para escrever. Foi bom ter aberto esse parêntesis no processo. Bom para tese e bom para mim. Foi terapêutico. Porque tem um dado dentro de mim que não se conforma até hoje com o fim do Boato. Com o abandono do projeto. Com a decisão de não mais seguirmos pelas estradas que nós mesmos abrimos. Hoje elas seguem abertas, e ninguém segue por elas. De alguma maneira (torta), estou seguindo por aqui, com essa pesquisa, com essa escrita. Creio que esta carta é também um pedacinho da tese. Bora fazer uma performance na minha defesa, em abril? O Boato a pé é o que há, não tem erro. Satisfação garantida ou seu sorriso de volta.

Principalmente escrevo para te agradecer, Justo, 13 anos depois, pela lucidez da sua carta. Pela articulação, pela honestidade e coragem. Pelo coração aberto, dissecado, colocado na mesa. Valeu mesmo. Você fez o seu gesto. Essa irmandade nossa se conquista, se constrói. Não é à toa, o Polvo não veio por acaso.

Grande abraço. Agradecido.

Dado

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O fim do poema*. Revista Cacto n.º 1. SP, agosto de 2002.
- ANDRADE, Oswald. *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividades contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1991
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Em *Obras escolhidas*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2003.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAMPOS, Augusto. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- \_\_\_\_\_; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (1975). *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editoria, 2006.
- CHACAL. *Belvedere*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify, 7 Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Letra Elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CLASTRES, Pierre. *La société contre l'État*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George E. *Writing culture – the poetics and politics of ethnography*. Los Angeles, California: University of California Press, 1986.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado – cultura marginal no Brasil dos anos 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007
- DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FERNANDES, Thiago Grisolia. *Geração Babel: outras tradições para a poesia brasileira dos anos 90*. (monografia). Niterói: UFF, 2012.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry*. Cambridge: University Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GLEIZE, Jean Marie. *Tarnac un acte préparatoire*. Paris: Seuil, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JACQUES, Paola B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- KIFFER, Ana, e BIDENT, Christophe (orgs.). *Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. *Vida – 4 biografias*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.
- MATOS, Cláudia N. de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. de., orgs. (2001). *Ao encontro da palavra cantada. Poesia, música, voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- MEDEIROS, Fernanda. *Chacal*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Um Modo de Midas - Estudo Sobre Poesia Marginal* (dissertação).
- \_\_\_\_\_. *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana* (tese). Niterói: UFF, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris, Verdier, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988). *Seconde considération intempestive*. Paris: Flammarion (publicado originalmente em 1874).
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 1972.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época. Poesia Marginal. Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1990.

- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Memórias do Cárcere* (vol. 1). Rio/São Paulo, Record, 199
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- REZENDE, Renato e SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- REZENDE, Renato. *Guilherme Zarvos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O campo ampliado da poesia brasileira contemporânea*. (tese)
- SANTOS, Roberto Corrêa e REZENDE, Renato. *No Contemporâneo: Arte e Escritura Expandidas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2011.
- SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.
- SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pósmoderna*. (dissertação). PUC-Rio, 2002.
- SPINOSA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- SUZUKI, Daisetz Teitaru. *Introdução ao zen-budismo*. São Paulo: Pensamento, 1993.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco*. Rio de Janeiro: NONOAR, 2009
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Performance, Réception, Lecture*. Québec: Les Éditions du Préambule, 1990.

## Anexos (extensão virtual)

Há muito, muito material para se incluir nos anexos da tese. Mesmo após uma triagem minuciosa, que excluiu tudo que não fosse absolutamente significativo para contribuir com a narrativa e o pensamento da tese, a quantidade de imagens (fotos e desenhos), matérias de jornal, cartazes, filipetas, folders, manuscritos em fac-símile, e a grande diversidade de textos, entre manifestos, artigos, notas, roteiros e, sobretudo, poemas, nos fez pensar que o anexo constituiria um volume à parte. Pensamos então, a partir de sugestão da orientadora, em elaborar um CD com a compilação dos anexos digitalizada. Este CD viria encartado na tese, anexo físico com conteúdo virtual. Conversando com a profissional convidada a diagramar e digitalizar o CD, surgiu a idéia de um anexo inteiramente virtual, permanentemente disponível *on line* para consulta. Com esse artifício poderíamos incluir também material em vídeo, como o filme do Boato, tantas vezes mencionado no texto do trabalho.

Portanto decidimos optar pelo anexo *on line*, que entendemos como uma extensão virtual da tese. É o primeiro passo do trabalho em direção ao mundo, acessível a um clique. No endereço abaixo se pode acessar a plataforma, que já está em funcionamento, mas segue em processo de construção.

<http://cargocollective.com/boato>



### BOATO: OS SETE TENTÁCULOS DO POLVO

Os sete tentáculos do Polvo

Repertório

Exoesia

Beduínos

Mundo animal

Livro projeto Samuel

Boato, uma autodefinitude

Abracadabra

Imprensa

Following (0)



Repertório



Exoesia



Beduínos



Mundo animal



Livro projeto Samuel



Boato, uma autodefinitude



Abracadabra



Imprensa